

Gymnasialbibliothek Mühlhausen und das britische Museum in London. Walther und nach ihm Gerber und Forkel berichten ferner von einem kleinen lateinischen Traktate *De Progressionibus Consonantiarum*, der aber nicht nachzuweisen ist.

Noch eine Seite der produktiven Thätigkeit Ahle's ist zu erwähnen: er war der Dichter einer ganzen Reihe geistlicher Lieder<sup>1)</sup>, von denen 8 in das Mühlhausener Gesangbuch Eingang fanden. Aber nur eins: »Lasset uns den Herren preisen« hat bis auf die heutige Zeit seine Stellung im Gemeindegesang behauptet.

1) Ahle'sche Texte finden sich in den Arien II, 6, V, 3—5, 7—10, in den »neuen geistlichen *Communion* und Haupt Fest-Andachten« 1668, unter Nr. 4 und 5, sowie in der nach seinem Tode herausgekommenen Sammlung mit dem Motto *Juwa o dulcissime Jesu juwa*.

## Johann Christian Bach

von

**Max Schwarz.**

(Berlin.)

### Vorwort.

Eine ausführlichere Behandlung ist bisher dem jüngsten Sohne Johann Sebastian Bach's, Johann Christian, noch nicht zu teil geworden. Der Grund liegt zum Teil in der äußerst schwierigen Herbeischaffung des Materials, dessen vollständige Sammlung Reisen durch Deutschland, England, Italien, Belgien und Frankreich erfordern würde, zum Teil in der Unterschätzung seiner Stellung in der Musikgeschichte. Die Nachrichten in den Musik-Lexicis sind sehr dürftig, und zwar ist die Zeit des italienischen Aufenthaltes Bach's fast ganz übergangen. Als wichtigstes Werk dieser Gattung ist Gerber's »Neues Lexikon der Tonkünstler« zu nennen, welches sich auf das Zeugnis C. Burney's, des Freundes Bach's, stützt und die betreffenden Stellen aus der *General History*, vol. 4, S. 480 ff., wörtlich bringt. Burney behandelt aber nur die ersten Jahre der Londoner Periode eingehender. Die Aufzählung der übrigen Musik-Lexika kann ich mir erlassen, da sie allzu fragmentarisch und ungenau sind. Nur die letzte (fünfte) Auflage von Riemann's Lexikon enthält einige würdige Worte über den Instrumentalkomponisten Chr. Bach.

Aus der Litteratur über J. Chr. Bach seien schon hier hervorgehoben: der Artikel Pohl's in der Allg. Deutschen Biographie sowie ebendeselben Werk »Mozart und Haydn in London«, welches für die Londoner Periode besonders herangezogen wurde.

Auch meine Arbeit kann nicht Anspruch auf Vollständigkeit machen, wenn gleich manche Irrtümer richtig gestellt und neue Thatsachen mitgeteilt werden können. Um zu weiterem Studium anzuregen, ist ein, soweit möglich, vollständiges Verzeichnis sämtlicher erhaltener und verloren gegangener Werke Christian Bach's beigegeben<sup>1)</sup>.

1) Allen denen, welche mit Rat und That mir hier und im Auslande hilfreich beigestanden haben, den Herren Prof. Dr. Fleischer-Berlin, Oberbibliothekar Dr. Kopfermann-Berlin, Professor Luigi Torchi-Bologna, Dr. Scheibler-Bonn, Barclay Squire-Brit. Mus. London, Professor Thouret-Friedenau, Dr. Krieger-Berlin, Kanzler Alessandro Rossari-Mailand, Organist Richter-Leipzig, sage ich hiermit meinen ganz ergebenden Dank.

## Leipziger Periode (1735—1750).

Johann Christian Bach, der jüngste Sohn Sebastian Bach's aus dessen zweiter Ehe mit Anna Magdalena Wülken, wurde geboren am 5. September 1735 und getauft am 7. desselben Monats<sup>1)</sup>. Patenstelle übernahmen: 1. Herr M. Johann August Ernesti, Rektor zu St. Thomas. 2. Jfr. Christiana Sybilla, Herrn Georg Heinrich Bosens, Handelsmanns hinterl. Tochter. 3. Herr D. Johann Florens Rivinus P. P. und Facult. Juris Assessor<sup>2)</sup>.

Ernesti, der als Konrektor den früh verstorbenen J. A. Abraham Bach im Jahre 1733 über das Taufbecken gehalten hatte, gab als Pate Christians dem Hause Bach seine letzten Freundschafts-Beweise. Denn schon im nächsten Jahre (1736) wurden die freundschaftlichen Beziehungen Bach's und Ernesti's für immer zerstört. Spitta<sup>3)</sup> berichtet ausführlich über den fast zwei Jahre dauernden Streit, der für die Lebensgeschichte Christians insofern von Bedeutung ist, als Sebastian Bach seinen Liebling unmöglich nach all diesen Vorfällen Thomas-Schüler werden lassen konnte. Die Thomas-Schulakten der Jahre, in denen J. Christian Bach Schüler der Thomas-Schule hätte sein können, sind leider nicht erhalten<sup>4)</sup>. Ich kann daher meine Annahme nur aus dem unbeugsamen Charakter Sebastian Bach's und seinem thatsächlichen Zerfall mit der Schule begründen. Über den ersten Bildungsgang Christians sind wir also nicht unterrichtet, vielleicht hat er Privatunterricht genossen. Jedenfalls wurde er in streng lutherischem Glauben erzogen, wie es ja nach bachischer Tradition selbstverständlich war, und machte die strenge musikalische Schule bei seinem Vater durch, dessen Unterweisungen er bis zu seinem 15. Lebensjahre genoß. Denn trotz seines Alters und seines Augenleidens unterrichtete Christians unermüdlicher Vater bis kurz vor seinem Hinscheiden. Johann Gottfried Mützel<sup>5)</sup> z. B. war einer der spätesten Schüler (1750). Klavier, Orgel, Kompositions-Studien trieb Christian unter seines Vaters Leitung und scheint sich der besonderen Zufriedenheit desselben erfreut zu haben, da ihm eine außergewöhnliche Bevorzugung vor den anderen Geschwistern zu teil wurde. Er erhielt »3 Clavire nebst Pedal« geschenkt. In der »*Specification* der Verlassenschaft des am 28. July 1750 seel. verstorbenen Herrn Joh. Seb. Bach<sup>6)</sup>« heißt es:

1) Genealogie der Familie Bach, Kgl. Bibl. Berlin.

2) Spitta, J. S. Bach, Leipzig 1880, II, 2. Hälfte, S. 955/56.

3) A. a. O. II, 483 ff.

4) Herr Fr. Richter (Leipzig) war so gütig, dieselben für mich einzusehen.

5) Spitta II, S. 728.

6) Spitta II, S. 956 Anh. B. XVI.

... »Und weyln der jüngste Herr Sohn, Herr Johann Christian Bach 3 Clavire nebst Pedale von dem Defuncto seel. bey Lebzeiten erhalten und bei sich hat, solches auch um deßwillen nicht in die Specification gebracht worden, weil derselbe solche von dem Defuncto seel. geschenkt erhalten zu haben angeführet, und dieserwegen unterschiedene Zeugen angegeben, der Frau Wittbe auch sowohl als Herrn Altnikoln und Herrn Hesemann solches wissend ist, der Vormund auch daher diesen seinen Mündel etwas darinne zu vergeben billig Bedenken gefunden, gleichwohl die Kinder ersterer Ehe, Herr Wilhelm Friedemann Bach, Herr Carl Philipp Emanuel Bach, Jgfr. Catherina Dorothea Bachin solche Schenkung gedachten ihren jüngsten Bruder zur Zeit nicht sogleich zugestehen wollen; So haben letztere ihre Rechte dießfalls wieder denselben auszuführen sich vorbehalten, da hiegegen die Frau Wittbe, der Vormund Herr Görner wegen seiner übrigen drei Mündel, die Frau Altnikolin und Herr Hesemann, als Curator Herr Gottfried Heinrichs Bachs demselben die Schenkung zugestehen und der Ansprüche dießfalls an selbigen sich begeben«.

Eine so ungewöhnliche Bevorzugung weist auf Christians außerordentliche Begabung für das Klavierspiel hin, indem er später auch als einer der ersten Spieler excellieren sollte. Den Grund für sein Orgelspiel, das er in Italien und später auch in London wieder aufnahm, hat sicherlich Sebastian Bach gelegt, da während seiner Studienjahre bei Ph. Emanuel davon nirgends die Rede ist. Auch fallen die ersten Kompositionen Ph. Emanuels für Orgel (nach Bitter) in das Jahr 1756, als Christian schon in Italien weilte. Nur noch einige Worte über das Milieu, in dem Christian Bach aufwuchs. Er hatte eine sehr musikalische Mutter, die ihrem Gatten auch in künstlerischer Hinsicht hilfreich beistehen konnte, da sie mit der Notenfeder gewandt umzugehen verstand und fleißig kopieren half. Gesang, Klavier, Generalbaß-Spiel und vielleicht auch die Orgel waren ihr geläufig<sup>1)</sup>. In den Haus-Konzerten, die »*instrumentaliter* und »*vocaliter*« abgehalten wurden, wirkte sie mit. So wuchs Christian unter den günstigsten Bedingungen auf, von einem strengen Vater, der größten musikalischen Autorität, und einer feinsinnigen, verständnisvollen Mutter erzogen. In dem Hause verkehrten Altnikol, Kittel, Transchel, Schüler der letzten Lebens-Periode Sebastian Bach's.

Am 21. Juli 1750 schloß Sebastian Bach für immer seine Augen; an seinem Sterbelager standen die Gattin, die drei Töchter, Altnikol, Mützel und der noch unmündige ins 15. Jahr gehende Christian. Als Vormund für Christian wurde Johann Gottlieb Görner bestellt<sup>2)</sup>. Die ältesten Brüder nahmen fast allen musikalischen Nachlaß bei Seite<sup>3)</sup> und wollten, wie vorher schon erwähnt, auch Christian sein Eigentum streitig machen, sodaß dieser nicht allzu freundliche Erinnerungen an seine Geschwister

1) Spitta, J. S. Bach I, 754 ff.

2) Spitta II, 973.

3) Spitta II, 761.

ins Leben mitnahm.<sup>1)</sup> Philipp Emanuel handelte aber rechtlich gegen Christian, indem er ihn nach Berlin zu sich nahm und ihn »erzog und informierte«, wie in der Genealogie von Philipp Emanuel's eigener Hand zu lesen ist.

### Berliner Periode (1750—1754).

Zwei Momente sind für die Berliner Studienzeit von ausschlaggebender Bedeutung: die Bekanntschaft mit der italienischen Oper und die Vollendung im Klavierspiel unter Philipp Emanuel Bach's Leitung.

Marpurg<sup>2)</sup> giebt uns genaue Nachricht über den »gegenwärtigen Zustand der Oper und Musik des Königs«. Ein sich daran schließendes Verzeichnis der Opern-Aufführungen enthält von 1750—54 nur Opern von Graun in überwiegender Mehrzahl und einige von Hasse und Agricola. Alle drei Komponisten schließen sich aufs engste den italienischen Vorbildern an. Jung-Christian hatte nun Gelegenheit genug, die italienische Opern-Schreibart kennen zu lernen mit ihrem melodisch fließenden Gesang, der ungezwungenen Harmonik und musterhaften Deklamation. Die Sehnsucht aller Musiker, Italien selbst aufzusuchen, um aus der Quelle zu schöpfen, ergriff auch ihn und mit solcher Gewalt, daß er, der erste und einzige Bach, 1754 zur letzten Ausbildung nach Italien abreiste. Seine Biographen versäumten nicht, diesem künstlerischen Bildungsdrange eine romantische Folie zu geben; sie ließen den kaum 19jährigen Jüngling mit einer italienischen Sängerin aus Berlin fliehen. Gerber<sup>3)</sup> schreibt zwar nur, »die Bekanntschaft verschiedener italienischer Sängerinnen erweckte in ihm die Lust, Italien zu sehen«<sup>4)</sup>; in Bitter's schon angeführtem Werke aber zieht Christian mit einer italienischen Sängerin nach Italien, und in den kurzen biographischen Notizen Eitner's in seinem eben erschienenen Quellen-Lexikon, welche sonst manche Fehler richtig stellen, ist die Heimlichkeit des Wegganges aus Berlin mit einer italienischen Sängerin aufgenommen. Ganz ausführlich aber beschreibt Elise Polko in der Deutschen Musikzeitung (Bagge)<sup>5)</sup> diese Flucht und den Anlaß dazu. Philipp Emanuel habe danach

1) Auch kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, wie wenig vornehm die Brüder gegen die in Not zurückgebliebene Stiefmutter sich benahmen. Der viel verlästerte Johann Christian war natürlich wegen seiner Jugend außer Stande zu helfen, und 1760, also vor dem großen Aufschwung seiner Vermögens-Verhältnisse, starb schon seine Mutter.

2) Hist. krit. Beyträge, I. Stück, Berlin 1754, S. 75 ff.

3) Historisch-biographisches Lexikon (Leipzig 1790—1792), S. 83 ff.

4) Auch Forkel (Mus. Almanach 1783, S. 150) berichtet, daß er mit vielen italienischen Sängerinnen bekannt wurde, deren eine ihn beredete, mit ihr nach Italien zu ziehen.

5) Band I (1860), S. 194 ff.

seinem Bruder eine kleine Organistenstelle in der Mark verschafft, beziehungsweise in sichere Aussicht gestellt, und Christian habe sich aus Widerwillen gegen eine solche Lebensgestaltung in Verkleidung bei der Sängerin Molteni-Agricola als Diener verdungen, welche mit ihrem Gatten gerade eine Reise nach Italien antrat. Erst unterwegs habe sich Christian zu erkennen gegeben. — Die Bemerkung Philipp Emanuels in der Genealogie, »reiste ab 1754 nach Italien«, ebenso die gleiche Notiz in Marpurg's »Historisch-kritischen Beyträgen«<sup>1)</sup> weisen in nichts auf eine Flucht hin. Das einzige Körnchen Wahrheit in dem phantastischen Bericht der Elise Polko scheint nur zu sein, daß Molteni um diese Zeit Mitglied der italienischen Oper in Berlin war.<sup>2)</sup> Sonst ist alles wohl der freien Phantasie entsprungen. Möglich ist es, daß die gefeierte Sängerin ihren Einfluß auf Christian Bach geltend machte, dessen großes Talent sich schon offenbart hatte, und ihm Empfehlungen und Unterstützungen zur Reise mitgab.

Das zweite Moment der Berliner Periode ist die Ausbildung Christians im Klavierspiel. Hatte schon der Vater sein großes Talent für dieses Feld der Musik erkannt und möglichst gefördert, so brachte es Philipp Emanuel zur Reife. 1753 erschien auch der erste Teil des für die Klavier-technik fundamentalen Werkes: »Versuche über die wahre Art Klavier zu spielen«, und Christian, unter dessen Augen es entstand, hat der Anregung dieses einem scharfen Verstand und besonderer Kunstbegabung entsprungenen Werkes seine Vollendung im Klavierspiel zu danken. Die kurze Charakteristik, welche das *A-B-C-Dario Musico* (Bath 1780, London) bringt, nennt Christian Bach den bedeutendsten Harpsichord-Spieler seiner Zeit bis zur Ankunft in England. Da er nun während seines italienischen Aufenthaltes (1754—1762) nachweislich<sup>3)</sup> das Klavierspiel vollständig vernachlässigte, so muß er schon in Berlin den Grund zu diesem seinem Ruhm gelegt haben. In England vermochte er ihn in altem Glanze wieder aufzufrischen, bis er von Muzio Clementi überflügelt und aus dem Felde geschlagen wurde. Daß Christian Bach nie ganz die Fühlung mit seinem Lehrer und Bruder in klavieristischer Hinsicht verlor, beweist auch sein mit Ricci verfaßtes Werk »*Méthode ou recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin*«. Dieses Werk ist gekrönt von einer Sonate Philipp Emanuel Bach's (No. 116), eigentümlicher Weise ohne Angabe des Komponisten.<sup>4)</sup>

Kompositionen der bisher besprochenen Zeit sind uns überliefert im

1) I. Band, 5. Stück, S. 504 (Berlin 1754).

2) Marpurg (a. a. O., I, S. 75) nennt die Namen der damaligen Opern-Mitglieder, u. a. auch die Molteni.

3) Burney, General History of Music IV, 482.

4) Edition Peters, Alte Klaviermeister (Roitzsch), Heft I, Nr. 4. Sonate in *F-moll*.

»Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters C. Ph. E. Bach, Hamburg, gedruckt bei Gottlieb Friedrich Schniebes 1790«. Von Christian finden wir darunter »in dem kleinen Büchlein, worin außer Stücken von J. Seb., C. Ph. E., J. C. Fr. Bach und Altnikol sich befinden«: zwei Polonaisen, 6 Menuette und eine Arie. Es sind kleine, unbedeutende Stückchen aus zwei Perioden zu 8 Takten bestehend und stammen vielleicht aus der frühen Kindheit. Am meisten interessiert uns jetzt das »Paket mit Kompositionen, in Berlin verfertigt, ehe der Verfasser nach Italien ging,« bestehend aus 5 Klavierkonzerten und anderen Kompositionen (s. Katal.). Erstere sind uns erhalten und geben ein deutliches Bild von der ungewöhnlichen Gewandtheit des jugendlichen Komponisten, der, wenn auch unverkennbar unter seines Bruders Einfluß stehend, schon hier in überaus flüssiger, graziöser Weise seine Gedanken auszudrücken weiß und in den langsamen Sätzen seine Begabung für das melodische Element dokumentiert. Ich komme später auf diese Jugendarbeit noch zurück. Eine kindliche Bemerkung in seinem ersten Klavierkonzert will ich gleich hier erwähnen. Zwischen den Notenlinien ist zu lesen: »Ich habe dies Konzert gemacht, ist das nicht schön«. Wahrscheinlich hat Christian diese Musik auch öffentlich gespielt, da er nach Gerber<sup>1)</sup> sich in Berlin »durch verschiedene Kompositionen mit Beifall gezeigt habe«, und, wie schon erwähnt, seinen Ruf als Klavierspieler in Berlin begründete.

### Die italienische Periode (1754—1762).

Die Nachrichten in den Lexicis über seinen italienischen Aufenthalt sind recht dürftig und größtenteils falsch. Pohl<sup>2)</sup> hat die Ankunft in England richtig gestellt und Eitner<sup>3)</sup> den Brief Christians an Padre Martini nicht übersehen, aus dem hervorgeht, daß Christian Bach Schüler Martini's war.<sup>4)</sup> Gerber<sup>5)</sup> ist die Quelle, aus der die Lexikographen und Biographen schöpften. »Er ging 1754 von Berlin nach Mailand,« heißt es dort, »wo er nach kurzem Aufenthalt zum Organisten an dem dasigen Dom erwählt wurde. 1759 ging er nach London.« Kurz und bündig und falsch. In Mendel's musikalischem Konversations-Lexikon ist diese falsche Thatsache mit einem Schwall von Worten umgeben: »er eilte seinen gestrengen Bruder zu verlassen, begab sich nach Mailand,

1) Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler S. 83 ff.

2) Allg. Deutsche Biographie.

3) Quellen-Lexikon.

4) La Mara, Musikerbriefe S. 256—257.

5) A. a. O. S. 83 ff. Das neue Lexikon bringt aus der Feder des mit Bach persönlich bekannten C. Burney sehr schätzenswertes Material, wenn auch keine Richtigstellung der Fehler im alten Lexikon.

wo er Domorganist wurde. Er stand keinen Augenblick an, dem leidigen Tagesgeschmacke Zugeständnisse zu machen und sein herrliches Talent an Kleinigkeiten und Modestücke zu vergeuden u. s. w.« Der einzige Biograph, der ausführlicher ist, Bitter, hat alle Fehler mit großer Gewissenhaftigkeit übernommen und ihn auf Grund völliger Unkenntnis seiner Werke der Vergessenheit anempfohlen<sup>1)</sup>. Glücklicherweise sind im Liceo zu Bologna<sup>2)</sup> Dokumente erhalten, welche ein gutes Bild der italienischen Thätigkeit, der Lebensverhältnisse und auch des Charakters Christian Bach's ergeben. Es sind von unserm Meister an Padre Martini gerichtete Briefe, von denen 27, datiert von 1757—1762, in Italien aus Mailand, Neapel und Luinate geschrieben sind und 4 (1763—1778) aus der Londoner Zeit stammen. Ferner fand ich noch an gleicher Stelle 4 interessante Briefe des Protektors Christian Bach's, Conte Cavaliere Agostino Litta, ebenfalls an Martini gerichtet (1757—1762), einen Brief Martini's an Litta, 2 Briefe von Michel Angelo Valentini (1762 und 1763), in denen Bach erwähnt wird, und schließlich einen Brief Burney's vom 22. Juni 1778, an Martini aus London gerichtet. Durch die große Liebeshwürdigkeit des Kanzlers am Dome zu Mailand, Herrn Alessandro Rossari, kam ich ferner in den Besitz des einzigen im Domarchiv erhaltenen Dokuments, welches auf Bach Bezug hat.

Wir hatten Christian verlassen, als er von Berlin abreiste, um das gelobte Land der Musik, Italien, aufzusuchen. Wohin ihn sein erster Weg führte, ist nicht mehr festzustellen. Ich vermute, daß Christian Bach sich zunächst nach Mailand mit Empfehlungen in das Haus des Cavaliere Litta begab, der ihm die Mittel gewährte, bei Padre Martini in Bologna musikalischen Studien obzuliegen. Die Zeit dieser Studien fällt in die Jahre 1754 bis spätestens Mitte 1756. Der erste mir zur Verfügung stehende Brief ist vom 18. Januar 1757 aus Neapel datiert. Aus ihm ist ersichtlich, daß Bach in Diensten Litta's stand und einen Urlaub, der sich auf mehrere Monate erstreckte und auch für den Besuch Bolognas bestimmt war, erhalten hatte. Da nicht anzunehmen ist, daß Bach gleich nach seiner Rückkehr aus Bologna einen Urlaub genommen haben wird, um sofort wieder zu Martini zu eilen, so kann man wenigstens um ein halbes Jahr, vielleicht auch ein Jahr, die Rückkehr nach Mailand zurück verlegen. Christian Bach ist aber auch sicher längere Zeit bei Martini gewesen, denn in dem von La Mara übersetzten Briefe<sup>3)</sup> spricht er von der Verwunderung aller Zuhörer über die erstaunenswerte schwere Schule,

1) Seite 143—146 ist ein Citat aus Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.

2) Martini, Carteggio volum. 28 (Bologna, Liceo mus.).

3) Musikerbriefe, S. 256—257. Datum 30. Juli 1757. Original in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

die er bei Martini durchgemacht hatte. Eine solche bedingt von selbst einen größeren Aufwand von Zeit und nicht nur gelegentlichen Besuch.

Ein sehr wichtiges Ereignis lege ich in die Bologneser Studienzeit, den Übertritt Bach's zum Katholizismus. In den *Musical Times*<sup>1)</sup> berichtet F. G. E. in seinem Aufsatz über Sebastian Bach's Musik in England, Johann Christian sei *roman catholic* bei seinem Tode gewesen. Die Stellung als Domorganist in Mailand erforderte unbedingt den Glaubenswechsel, und auch vorher war er an einer katholischen Kirche als Kapellmeister thätig. Zu seinen Lebensbedingungen gehörte also der Übertritt zur katholischen Kirche. Philipp Emanuel Bach hat wohl mit seiner Bemerkung in der Genealogie: »*inter nos*, machte es anders als der ehrliche Veit,« nichts anderem als seiner Trauer über den Abfall von dem Glauben der Väter Ausdruck geben wollen und wählte als treffenden Gegensatz den Veit Bach, der sein Vaterland in der Zeit der religiösen Kämpfe verließ, um seinem Glauben treu bleiben zu können. Daß Bach, der schon in künstlerischer Hinsicht als Abtrünniger von den Anhängern seines Vaters bezeichnet wurde, mit diesem Schritt sein Ansehen nicht verstärkte, ist selbstverständlich. Auf seine Kunstleistungen hat der Glaubenswechsel jedenfalls keine Einwirkung gehabt, da seine Kirchen-Arbeiten nicht einem Herzensbedürfnis, sondern dem Interesse an der Technik und praktischen Erwerbs-Rücksichten entsprangen. In England, dem protestantischen Lande, schrieb er auch nichts Wesentliches mehr in dieser Art. Bach deshalb moralisch zu verdammern, ist Auffassungs-Sache, und der Musik-Historiker könnte nur ein ästhetisches Interesse daran haben, wenn die Wurzeln der Kunst Christian Bach's in der Religion seiner Väter lägen. Er selbst erwähnt in den erhaltenen Briefen an Martini nichts von diesem bedeutungsvollen Schritt; er war schon vorher vollzogen, und die Grüße an alle Patres vom Franziskaner-Orden<sup>2)</sup>, an dessen Kirche Martini Kapellmeister war, weisen auf Bach's vorzügliche Beziehungen zu dem Orden hin.

Bach hatte seinen Urlaub angetreten im Anfang des Januar 1757, um Neapel aufzusuchen<sup>3)</sup>. Der Ruhm der neapolitanischen Schule stand in seinem Zenith. Eine glänzende Reihe illustrier Namen wußte sie aufzuweisen: Alessandro Scarlatti, Durante, Leonardo Leo, Francesco Feo, Pergolese, Iomelli<sup>4)</sup>, Traetta, von den Jüngeren: Paisiello, Piccinni und Sac-

1) In der Nummer vom 1. September 1896 S. 585 ff.

2) Brief vom 21. Mai 1757. Milano.

3) Schubart (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst S. 43) weiß von Messen zu berichten, die Bach für Rom und Neapel gesetzt habe und, in wahren antiken Geschmack, allgemeine Bewunderung erregten. Eine Bestätigung dieser Notiz konnte ich leider nicht auffinden.

4) Nicht uninteressant ist die Überlieferung, daß auch Iomelli Schüler Martini's in Bologna war, um seine lückenhaften Kenntnisse zu ergänzen.

chini. Bach, welcher an Ort und Stelle den Stil der Oper kennen lernen wollte, ist in seinen Werken dieser Art ein Vertreter der neapolitanischen Schule geworden. Burney<sup>1)</sup> charakterisiert Bach's Opern-Arien als in dem besten neapolitanischen Geschmack gehalten und betont ausdrücklich, daß Bach sich in der neapolitanischen Schule gebildet habe. Bach hat sich wahrscheinlich Studien halber in Neapel aufgehalten und war vielleicht auch Schüler an einem Konservatorium<sup>2)</sup>. Von Neapel begab sich Bach auf kurze Zeit nach Bologna, um unter Martini's Leitung zu studieren. Von Februar bis April ungefähr hielt er sich dort auf.

Zur Zeit, als der erste Brief geschrieben wurde (18. Gennaio 1757), stand Christian schon in einem Abhängigkeits-Verhältnis zu dem Conte Cavaliere Agostino Litta, der für ihn in väterlicher Weise besorgt war. Nennt er ihn doch einmal<sup>3)</sup> *nostro amatissimo Giovannino Bach*. Die Stellung aber war nur eine provisorische, denn Litta dachte sofort daran, seinem Schützling ein festes Amt zu verschaffen<sup>4)</sup>. Mit dem Erfolg des Studien-Ausfluges nach Bologna war Litta sehr zufrieden, und ein äußerst herzlicher Empfang wurde dem jungen Künstler bei seiner Rückkehr zu teil<sup>5)</sup>. Litta, zu dem vornehmen Adel Mailands gehörend, war, nach allem zu urteilen, ein reicher Maecen, in dessen Hause die Musik sehr gepflegt wurde; wahrscheinlich hielt er sich auch eine eigene Kapelle. In der Zeit zwischen Karneval und Ostern fanden bei ihm wöchentlich Konzerte statt, deren Direktor Bach war<sup>6)</sup>. Litta nahm persönlich Anteil an allen Arbeiten Bach's und spornte ihn auch zu solchen Werken an, vor deren Schwierigkeiten er zurückschreckte. Bei der Besprechung der Kirchenwerke komme ich noch darauf zurück. Christian Bach fand jedenfalls genug Beschäftigung in diesem reichen, vornehmen Hause, um ein Äquivalent für die erwiesenen Gunst-Bezeugungen bieten zu können.

Gegenstand seiner abgöttischen Verehrung war aber sein zweiter Protektor, Padre Martini, und bis zu seinem Lebensende hat seine Ehrfurcht und dankbare Gesinnung diesem Manne gegenüber sich nicht verringert. Aber auch Christian war der erklärte Liebling Martini's. In einem Briefe<sup>7)</sup> an Litta betont dieser, daß er keine Vergütung für den Bach erteilten Unterricht beanspruche, »sein schönster Lohn sei Bach selbst«. Welch große Anerkennung des Talentes Bach's spricht aus diesen

1) General History of Music IV, 483. Vergl. auch Gerber's Neues Lexikon S. 202 ff.

2) Diesbezügliche Anfragen blieben leider unbeantwortet.

3) Brief Litta's an Martini vom 30. April 1757.

4) Bach an Martini, 21. Mai 1757.

5) Brief Bach's an Martini vom 21. Mai 1757.

6) Brief Bach's an Martini vom 14. Februar 1761.

7) 27. Juli 1757.

Worten des strengsten Kritikers der damaligen Zeit! Auch als Bach's Kunstschaffen eine ganz andere Richtung genommen hatte, ist die Bewunderung für seinen ehemaligen Schüler dieselbe geblieben. Um 1777 erbat er sich das Porträt Bach's, um es »unter die großen Männer zu setzen«. Martini hatte wahrscheinlich die Aufnahme Bach's in seine Musikgeschichte vor; leider ist dieselbe Torso geblieben.

Von der Gunst dieser beiden Männer getragen, war Bach nicht abgeneigt, für immer in Italien zu bleiben. Ehe es ihm gelang, eine feste Stellung zu erhalten, lieferte er auf Bestellung eine Anzahl von Kirchen-Kompositionen, wovon später eingehend die Rede sein wird. Aber auch der Oper wird Bach sicherlich nicht fern gestanden haben, wenn auch hierüber die Nachrichten aus dem ersten Jahrgange des Briefwechsels (1757) sehr spärlich sind. In dem Briefe vom 8. Oktober 1757 an Martini wird uns berichtet, daß ein Sänger namens Cicognani in Mailand sehr gefeiert wurde. Derselbe sang jeden Abend eine Arie, deren Wiederholung das Publikum stets forderte. In das folgende Jahr 1758 fällt nach Gerber die Aufführung des *Catone in Utica*. In den Briefen ist davon keine Spur vorhanden, und ich hege starke Bedenken in betreff der Richtigkeit dieser Notiz. Die erste positive Nachricht einer Opern-Bethätigung Bach's giebt erst sein Brief an Martini vom Januar 1759. Danach hatte letzterer einen Sänger Filippo Elisi an Litta empfohlen, welcher zuerst ihm nicht zusagende Musik zu Gehör bringen mußte. Auf Befehl Litta's schrieb Bach für den Sänger eine Arie auf die Worte: *Misero pargoletto*, welche durchschlagenden Erfolg hatte. Jeden Abend mußte Elisi diese Arie wiederholen<sup>1)</sup>. Am 10. Juni 1760 reiste Bach nach Reggio »um die letzte Aufführung der Oper zu hören« und nach eintägigem Aufenthalt nach Parma<sup>2)</sup> weiter. Die ganze Reise dauerte 6 Tage. Er wollte zwei Sänger hören, die in Reggio sangen und für Turin engagiert werden sollten. Bach hatte vielleicht einen Auftrag bekommen, für Turin eine Oper zu schreiben, und wollte nun der damaligen Sitte gemäß, wonach

1) In der Großherzogl. Musiksammlung in Schwerin ist eine Arie mit denselben Anfangsworten erhalten. Der vollständige Titel lautet: *Misero pargoletto il tuo destin non sai, dall' opera Demofonte a 2 Viol., 2 Ob., 2 Corn., Viola, Soprano e Basso del Signor Bach di Milano*, 9 geschr. St. Danach würde sich die von Bitter ohne Quellenangabe gebrachte Notiz, daß Bach eine Oper Demofonte geschrieben, bestätigen. Vielleicht ist sie und nicht *Catone* die erste Oper Bach's.

2) Über den Zweck des Aufenthalts in Parma schreibt Bach nichts Näheres. Beziehungen zu dieser Stadt aber muß er gehabt haben, denn seine Oper *Catone in Utica*, die anscheinend allgemein beliebt wurde, kam auch dort zur Aufführung. Dittersdorf (Selbstbiographie S. 121) berichtet von seinem Ausfluge nach Parma zur Zeit der römischen Königskrönung des nachherigen Kaisers Joseph, auf dem er Bach's *Catone* kennen lernte. Er lobt einige Arien, andere seien »nur so hingeworfen nach italienischer Sitte«.

den Sängern je nach ihren Stimmmitteln die Arien auf den Leib geschrieben wurden, Studien nach der Natur machen, um den größtmöglichen Erfolg erzielen zu können. Das Projekt muß sich aber zerschlagen haben, da im folgenden Jahre sein *Catone* in Neapel über die Bretter ging.

Vom 14. Februar 1761 bis 7. April 1762 sind leider keine Briefe erhalten, einen Ersatz bieten aber die Nachrichten über die Opern Bach's aus dieser Zeit, welche uns Abt Vogler<sup>1)</sup> und Florimò<sup>2)</sup> übermittelt haben. Abt Vogler erwähnt die beiden Opern *Catone* und *Alessandro nelle Indie*, »welche hintereinander auf dem Kgl. Theater zu St. Carlo in Neapel mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurden und ihm (Bach) den Lorbeer eines Gesangsdichters erworben haben. Sein Stil, der einfacher und weniger Noten hatte, als der manchenmal Neapolitanische rasende, bezauberte alles. Das sanfte, niedliche und das singende rührte jeden empfindsamen Zuhörer. Das gelehrte, die Überraschung und die kühnsten Wendungen, wurden nicht mißbraucht, sondern mit Überlegung und zur nachdrücklichen Erhebung des sanften angebracht.« Florimò giebt folgende ausführlichere Daten zu *Catone in Utica* (Text von Metastasio): »Questo dramma fu rappresentato la prima volta nel 1761, ora con i recitativi abbreviati e qualche aria cambiata.« Dieselbe Oper wurde nochmals aufgeführt 1764 am 26. Dezember. Die Besetzung war: Catone-Antonio Raaf; Cesare-Andrea Grassi; Arbace-Antonio Muzi; Fulvio-Nicola Coppola; Marcia-Caterina Gabrielli; Einclia-Anna Brogli. — Die Besetzung des *Alessandro nelle Indie*, Text von Pietro Metastasio, Musik von Giovanni Bach, in der Aufführung vom 20. Januar 1762 aber war folgende: Alessandro-Antonio Raaf<sup>3)</sup>; Linceo-Tommaso Guarducci; Plistene-Salvatore Consorti; Adrasto-Luigi Costa; Cleofide-Clem. Spagnoli; Eristene-Caterina Flavis.

Es wäre interessant zu ermitteln, ob sich Bach schon in diesen Opern von den Fesseln der Da-Capo-Arie losgelöst hat. Nach Burney's Zeugnis<sup>4)</sup> waren seine Opern die ersten, aus welchen das *Da Capo* verschwunden war. Ein Einblick in die in Neapel liegenden Opern-Partituren war mir leider nicht möglich.

Ich habe dem Laufe der Ereignisse etwas vorgegriffen, um kurz die Opern-Thätigkeit Bach's in Italien zusammenzufassen, und gehe nun wieder auf das Jahr 1760 zurück. Litta's Wunsch, seinen Liebling Giovannino durch eine feste, sorgenfreie Stellung für immer an Italien zu fesseln,

1) Betrachtungen der Mannheimer Tonschule (dritte Lieferung den 15. Augustmonat 1778) I, 63—79.

2) La scuola musicale di Napoli.

3) Für Raaf hat Bach zwei Motetten geschrieben: *Si nocte tenebrosa* und *Attendite motales* (S. Katalog).

4) General History of Music IV, 483.

ging im Jahre 1760 in Erfüllung. Bach wurde Domorganist in Mailand. Auf eine Anfrage an die Verwaltung des Domes zu Mailand, ob und wann Chr. Bach Domorganist an der Metropolitana gewesen sei, ließ der Kanzler, Herr Alessandro Rossari, das einzige Dokument, das auf Bach hinweist, in liebenswürdiger Weise kopieren<sup>1)</sup>. Wörtlich ins Deutsche übertragen lautet es folgendermaßen:

»Der unterthänigste Diener der erlauchten und hochzuverehrenden Signorie, Michel Angelo Caselli, Organist der Metropolitana, würde seines vorgerückten Alters und der daraus entspringenden Gebrechen wegen wünschen, dem Signor Giovanni Bacchi seinen Posten abzutreten, wenn es von der Signorie genehmigt würde unter der Bedingung, daß besagter Bacchi angehalten sei, ihm die ganzen Einkünfte und das Gehalt zu lassen, welches sich aus dem Organisten-Posten ergibt, und mit allen Klauseln und Bedingungen, welche in dergleichen Verträgen üblich sind, und diese sollen dem besagten Caselli von der Fabbrica gezahlt werden, wie es bisher gehalten worden ist; und wenn, was Gott verhüte, genannter Bacchi früher stirbt oder einen unvorhergesehenen Schicksalsfall erleidet, so bleibe, wie vor seiner Verzichtleistung, besagter Caselli im vollen Besitz seiner Stelle und versichert Ihre erlauchte . . . Signorie, daß der Kirche mit dem unterwürfigen Subjekte gut gedient wäre; so erbittet und hofft von der Hochwohlbl. Signorie deren unterthänigster Diener gez. Michel Angelo Caselli.«

Mit anderer Tinte am Rand vermerkt 1760, 25. Juny Lectum.

Hinzu fügte Herr Rossari einige interessante Bemerkungen. Wegen der schweren Aussprache des *ch* sei ein zweites *c* in die italianisierte Form des Namens »Bach« eingeschoben<sup>2)</sup>. Ferner habe Caselli, der von 1740—60 Organist des Domes war, in demselben Jahre seine Stellung definitiv aufgegeben, denn man unterhandelte wegen eines Nachfolgers. Das mit anderer Tinte geschriebene Datum und das Wort *Lectum* sei eine Bemerkung des Archivars der Ufficien. *Lectum* deute auf Nichtbewilligung des Gesuches hin. In diesem Punkte aber bewegt sich Herr R. in einem Irrtume. Am 28. Juni 1760 nämlich teilt Bach dem Padre Martini mit, er sei zum Organisten des Domes ernannt. Sein Gehalt betrage jährlich 800 Lire und er habe wenig Mühe.

Mit seiner neuen Beschäftigung scheint es Bach aber nicht allzu ernst genommen zu haben. Fast das ganze nächste Jahr 1761 war er abwesend<sup>3)</sup>. Die Opern-Thätigkeit in Neapel nahm ihn jedenfalls ganz in Anspruch. Auch trieb es ihn mit aller Macht wieder zu Martini hin, um bei ihm zu studieren und sich technisch zu vervollkommen. Hatte er sich doch schon Anfang 1761 durch Francesco Carnaccia in Bologna eine Wohnung besorgen lassen<sup>4)</sup>. Er mußte aber seine Absicht wieder aufgeben, weil er als Direktor der Karnevals-Konzerte im Hause Litta

1) Siehe Beilage 1.

2) In dem Briefe Vallentini's an Mart. ist der Name ebenfalls Bacch geschrieben. Bach selbst (Autograph Bologna) schreibt sich Bak.

3) Aus dem Briefe Litta's an Mart. vom 7. April 1762 ersichtlich.

4) Brief an Martini vom 14. Februar 1761.

unentbehrlich war. Erst im Anfang des nächsten Jahres konnte er seinen längst gehegten Wunsch verwirklichen und einige Wochen bei Martini studieren. Lange aber konnte er wieder nicht verweilen. Litta drängte ihn in dem oben erwähnten Briefe, schleunigst zurückzukehren. Er habe Pflichten als Organist der Kathedrale und sei fast das ganze vorige Jahr abwesend gewesen. Es wäre sehr schade, wenn er die Stelle verlöre, die verbesserungsfähig und eine *Sinecure* fürs Alter sei. Die Dompriester hätten sich beschwert und sprächen aus Neid oder aus Selbstsucht von B. als einem unaufmerksamen, leichtsinnigen Menschen. Sein dringender Rat wäre daher, diesen Klagen durch schnelle Rückkehr Einhalt zu gebieten. Bach reiste auch umgehend ab, schon am 10. April 1762 ist ein Brief an Martini aus Mailand datiert. So hatte der jüngste Sohn dieselben Reibereien mit seinen Vorgesetzten wie sein Vater, der auch in jüngeren Jahren seinen Urlaub bedeutend überschritt und sich wenig an die ernstesten Ermahnungen kehrte, die ihm von seinen Vorgesetzten dafür zu teil wurden.

Nur noch kurze Zeit sollte der Aufenthalt Bach's in Mailand bemessen sein. Die letzte Nachricht giebt uns ein Brief Michel Angelo Valentini's vom 15. September 1762. Bald darauf hat Bach Italien für immer verlassen.

Ehe ich auf die Kirchen-Kompositionen eingehe, welche den breitesten Raum in den Briefen einnehmen, will ich noch kurz alle Personen aufzählen, mit denen Bach in Berührung gekommen ist. Mit den Patres vom Franziskaner-Orden in Bologna stand Bach, wie erinnerlich, in freundschaftlichem Verhältnis. Außerdem verkehrte er in Mailand mit einem gewissen Balbi, über den er keine näheren Angaben macht<sup>1)</sup>. Ferner sind genannt Pietro Tibaldi<sup>2)</sup>, Elisi<sup>3)</sup>, Romano<sup>4)</sup>, Giov. Andrea Fiorentino, Ristorini, Fioroni, Lampugnani, Francesco de Majo<sup>5)</sup>, Valentini, Giuseppe Cicognani<sup>6)</sup>, Carlo Dassio.

Lampugnani und Francesco de Majo sind als Opern-Komponisten be-

1) Nach Gerber's Lexikon ist Lorenzo Balbi ein italienischer Edelmann und Violoncell-Spieler; ob aber identisch mit obigem, muß ich dahin gestellt sein lassen. Am 22. Oktober 1757 sendet Bach einen 7st. Introito mit Cantus firmus und zwar einen »canto firmo scartato e mutato«, »anders als die Leufe in Mailand gewöhnt waren, und wie er es von Herrn Balbi gelernt hatte«.

2) Die Lexica nennen keinen Sänger mit dem Vornamen Pietro.

3) Elisi glänzte um 1750 in London, »im ernsthaften Theater« (Lexikon Gerber).

4) Eine genaue Feststellung der Persönlichkeit des Romano ist aus den Lexicis nicht möglich.

5) »Francesco de Majo soll im Conserv. della pietà von Feo unterrichtet worden sein, geboren um 1745« (Riemann, Lexikon). Die Jahreszahl ist falsch, wie wir aus Obigem ersehen.

6) C. noch um 1790 lebender Artist aus Bologna. Gerber Lex.

kannt geworden, Fioroni als Kirchen-Komponist und Kapellmeister am Dom zu Mailand. Tibaldi und Valentini lassen sich nicht genau feststellen. Carlo Dasio, ein persönlicher Freund Bach's war Musikliebhaber. Die meisten der Genannten werden nur beiläufig erwähnt. Nur Fioroni ist ein langer Brief vom 18. Oktober 1758 gewidmet. Es sei mir gestattet, den für Bach's Wesen charakteristischen Brief hier inhaltlich wieder zu geben. Der Brief ist mit der Besprechung eines Pater noster a 8 V., von Fioroni gefüllt.

Er gestehe offen ein, nichts von dem Werke zu verstehen, und es habe ihm sehr viel Mühe gemacht. Eins aber wisse er, daß viele Freiheiten darin enthalten seien, und er wolle es daher nicht näher studieren, ohne Martini's Rat eingeholt zu haben. Die Furcht, dem Komponisten, der sich einer guten Meinung bei Martini erfreue, zu schaden, habe ihn bisher davon abgehalten. Bei der Konkurrenz wären alle Bewerber ermächtigt gewesen, die Kompositionen zu Haus zu machen, entgegen der allgemeinen Sitte. Das wisse Martini noch nicht, und so würde er nicht erstaunt sein, daß ein Meister gute und schlechte Sachen komponiere. Doch erlaube er sich natürlich kein Urteil; nur die Art, wie Fioroni die Bässe singen lasse, wie der strenge a-capella-Stil nicht gewahrt sei, gewisse Pausen und schlechte Fortschreitungen müsse er monieren. Martini werde ihn (Bach) keck nennen, aber er gebe kein maßgebendes Urteil, sondern nur seine Gedanken über das Werk. Eine eventuelle Antwort Martini's darüber würde er geheim halten, da er M.'s Delikatesse in solchen Sachen kenne u. s. w.

Die bescheidene diplomatische Art, mit der Bach seinem Meister diese scharfe Kritik vorträgt, ist ergötzlich, und ich habe ihr daher einen breiteren Platz eingeräumt. Bei den übrigen Personen ist die Namensnennung ausreichend. Bach's Hauptthätigkeit, von der seine Künstler-Seele ganz erfüllt war, bildete die strenge, ernste Kirchen-Komposition, die er unter Martini's Leitung sich zu eigen gemacht hatte. Über die weltlichen Kompositionen spricht er in den Briefen an M. fast gar nicht; abgesehen von der erwähnten Arie *Misero pargoletto* ist nur noch zweimal von ihnen die Rede. Einmal schreibt er<sup>1)</sup>, er habe sehr viel Arbeit, aber es seien alles Kleinigkeiten, die nichts taugen, ein zweites Mal<sup>2)</sup> berichtet er von seinen Aufträgen nach Deutschland und Paris, für die er Symphonien, Konzerte, Kantaten u. s. w. schreiben müsse. Dabei könne er aber nicht weiter studieren. Allen übrigen Raum nehmen Mitteilungen und Anfragen über seine Kirchen-Kompositionen ein, auf die allein er selbst Gewicht zu legen scheint. Äußerst genau und gewissenhaft nimmt er es mit den strengen Regeln des Satzes und wird nicht müde zu fragen, ob diese oder jene Fortschreitung eine Freiheit (*licenza*) sei; von seiner gefabelten künstlerischen Gewissenlosigkeit ist nichts zu merken, im Gegenteil, eine vielleicht zu peinliche Gewissenhaftigkeit ist hervorstechender Charakterzug.

<sup>1)</sup> Brief Bach's an Martini vom 14. Juli 1759.

<sup>2)</sup> Brief B.'s an M. vom 14. Februar 1761.

Die erste Arbeit, welche in den Briefen erwähnt wird, ist eine unter Martini's Leitung entstandene Messe<sup>1)</sup>. Die Probe fand am 29. Juli im Hause Litta's statt, und das Werk wurde mit allgemeinem Beifall aufgenommen<sup>2)</sup>. 64 Sänger und Spieler wirkten mit, die ersten Kritiker Mailands waren anwesend und alle waren begeistert, »wie alles nach den Regeln, klar, prächtig und voll angenehmster Harmonie gearbeitet war«. Ausgeführt wurde diese Messe am 23. August 1757 in der Kirche S. Fedele; über den Verbleib derselben kann ich leider nichts angeben. Gleichzeitig nahm Bach ein *officio da morte* in Angriff, welches, wie aus dem Brief vom 22. März 1757 hervorgeht, im folgenden Jahre mit Erfolg aufgeführt wurde<sup>3)</sup>. Ein anderer Brief vom 24. Juni 1757 enthält rein theoretische Anfragen: 1. In einem Werke Perti's<sup>4)</sup> à 3 v. à capella habe er eine Quartensfolge ohne begleitende Baß-Sexte gefunden, selbst nach diesem Muster einmal diese Fortschreitungen gewählt und sei dafür scharf getadelt worden. 2. Ob bei 8 Realstimmen die Terz zur Quinte gehen dürfe in gerader Bewegung? Die dritte Frage ist nicht ganz verständlich. Sie lautet wörtlich: Warum muß man am Ende einer Komposition in drei B in Dur schließen?

Nach dieser Abschweifung kehren wir zur Schilderung seiner kompositorischen Thätigkeit zurück. Auf die in S. Fedele aufgeführte Messe folgt ein 8stimmiges nicht näher bezeichnetes Stück, das Bach zu seinem eigenen Studium komponierte, und die Fertigstellung eines 8stimmigen *Kyrie*. Daran schließt sich ein *Pater noster*, dessen Entstehungs-Geschichte der Brief vom 22. Oktober 1757 enthält. Die Arbeit dünkte zunächst Bach zu schwierig, und erst auf Litta's wiederholtes Drängen machte er sich ans Werk. Ein 8stimmiges *Magnificat*<sup>5)</sup> hat er gleichzeitig unter den Händen. Am Schluß des Briefes macht Bach die charakteristische Bemerkung, »daß er aus reinem Wissensdrange sehr fleißig komponiere und in der Absicht, seinem Herrn zu gefallen, der viel *gusto* habe und ihn stets ansporne«. »Der gewissenlose, leichtsinnige Bach« aber trieb nicht nur ernste Studien an Perti's Kompositionen, sondern machte sich auch mit demselben Fleiß und Eifer an Palestrina's Werke, auf die ihn Martini hingewiesen hatte<sup>6)</sup>. Auf Bitten Bach's sandte Martini eine An-

<sup>1)</sup> Brief B.'s an M. vom 30. August 1757.

<sup>2)</sup> Brief B.'s an M. vom 30. Juli 1757. (Kgl. Hofbibl. Wien) und Brief Litta's an Martini vom 3. August 1757.

<sup>3)</sup> *Requiem à 8 v. con più stromenti*. Part. und Stb. liegen im Kloster Einsiedeln. (Siehe Katalog und Eitner, Quellen-Lexikon).

<sup>4)</sup> Lehrer Martini's. Er war einer der größten Meister der alten Schule und klassischer Kirchen-Komponist (Gerber).

<sup>5)</sup> Im Royal College in London sind 2 Sätze aus einem *Magnificat* erhalten, von denen der eine in das Jahr 1758 fällt und mit obigem wohl identisch ist. (S. Katalog.)

<sup>6)</sup> Brief Bach's an Martini vom 16. November 1758 (aus Luinate) und vom August 1759.

zahl Kopien von Arbeiten dieses Komponisten Ende 1758 und Mitte 1759. Neben seiner vielseitigen Thätigkeit fand Bach noch Zeit, sich wissenschaftlich zu bilden und begann im Juli 1759 »das geometrische Proportions-Studium, um besser die schöne Vorlesung Martini's zu verstehen«. Auf das Pater noster folgte ein Auftrag der »Herren« Bach's, für das Giovanni-Nepomuceno-Fest eine große Festmusik zu schreiben<sup>1)</sup> Besagtes Fest fand gegen Ende Juni 1758 statt und brachte Bach starken Beifall. Mit den steigenden Erfolgen wuchs auch die Wertschätzung von Seiten seines Lehrers Martini, welcher sich Kopien von Arbeiten seines Schülers ausbat. Bach kam natürlich sofort dem Wunsche nach; zwei Abschriften von seiner eigenen Hand sind im Liceo Musicale in Bologna erhalten, ein *Dies irae* und *Dixit Dominus*. Von einer neuen Kirchenarbeit hören wir in der Zeit von Juli 1758 bis 59 nichts. Dagegen ist Bach mit Kompositionen sehr beschäftigt, die er mit Kleinigkeiten bezeichnet. Erst im Juli 1759 erwähnt er wieder ein *Tedeum*<sup>2)</sup> und verschiedene Fughetten zu 3 und 4 Stimmen. Im Dezember desselben Jahres schreibt er eine neue Messe und Vesper für das St. Josephs-Fest, deren Ausführung am 22. Juni 1760 stattfand. Auch hier blieb ihm der Erfolg treu.

Fassen wir nun kurz die Nachrichten, die wir aus Bach's Briefen an Martini in Bezug auf seine Thätigkeit als Kirchen-Komponist schöpfen, zusammen, so hat er komponiert von 1757—60: 2 Messen, 1 Vesper, 1 *Tedeum*, mehrere Fugen und Fughetten, ein *officio da morte*, ein *Pater noster* und *Magnificat*. Dazu kommt noch ein *Salve regina*, das Heinse in seinem Roman »Hildegard von Hohenthal«<sup>3)</sup> in Gegensatz zu einer gleichen Komposition Pergolese's stellt.

»Bach schrieb die seinige bey Champagner und Burgunder, gesund und im Wohlleben, Pergolese, als er seine Seele aushauchen wollte; dieser für schwärmerisch fromme Lazzaronis, ihre Weiber, Söhne und Töchter, jener ohne einen Funken Glauben für eine Hofkapelle. Bach steht durchaus an Wahrheit des Ausdrucks unter dem Italiener, hat aber dafür mehr Anstand, fromme Hofmiene, die er doch hie und da vergißt, als bey *lacrimarum valle*, wo man ebensogut Paradies, Bajae und Tempe unterlegen könnte. P. weint bei diesen Worten im Gegenteil zu sehr gegen die Regel der Schönheit . . . Bach hat inzwischen doch auch schöne Züge und sein Werk ist mehr gerundet zur Aufführung.«

Eine Bemerkung über den oft theaterhaften Pomp in der Komposition schließt die Kritik. Zwei Punkte sind es, in denen ich beistimmen muß: Bach komponierte ohne einen Funken Glauben und zu prunkvoll. Seine Kompositionen dieser Gattung sind nicht Herzenssache, und er kann den Opern-Komponisten nicht verleugnen. Die katholische wie protestantische

1) Brief Bach's an Martini vom 22. März 1758.

2) Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, nennt das *Tedeum* eins der schönsten in Europa.

3) Berlin, Vosse'sche Buchhandlung, S. 168.

Kirchenmusik hatten längst ihren Höhepunkt erreicht. Alle späteren Versuche, durch moderne Instrumentalmittel und opernhafte Aufputz das Schein-Dasein einer christlichen Kunst zu verlängern, sind gescheitert. Heut haben wir keine Kirchenmusik mehr, eine andere Kunst ist aber inzwischen in rapidem Wachstum erblüht, die Instrumentalmusik. In den Vertretern der Übergangs-Periode spiegeln sich beide Kunst-Epochen wieder, die Universalität ist ein Produkt dieses Zwiespaltes in ihnen, und wird bei Minderstarken, wie Bach, zu ihrer Schwäche. »Mozart, so schließt Fleischer<sup>1)</sup> in seiner Schrift über Mozart, ist dazwischen wie das Zünglein an der Waage. In ihm hält Gesang und Spiel das Gleichgewicht, und so vereinigt er in sich die Vorzüge von vier Jahrhunderten, den Doppelkern zweier sich entgegengesetzter Kunstepochen.« Bach, dessen Schaffen und Entwicklungsgang viele Ähnlichkeiten mit Mozart aufweisen, hatte nicht die Kraft in sich, mit den alten Traditionen der Oper zu brechen, und vielleicht darf ich sagen, nicht die Gelegenheit. Sein Leben brachte er fern von deutscher Gesinnung und Empfindung zu. In der Instrumentalmusik aber hat er Lebensfähiges geleistet; vor Mozart gehört er zu den genialsten Vertretern dieser Kunst. Seine Kammermusik-Werke werden uns später eingehend beschäftigen. In Italien hatte Bach zunächst seinen Ruf als Opern-Komponist begründet, und sein neues Engagement sollte nicht lange auf sich warten lassen. Sgra. Mattei lud ihn im Herbst 1762 nach London ein, um für die Opera seria ein Werk zu schaffen. Bach scheint selbst keinen langen Aufenthalt im Auge gehabt zu haben, denn im Juli 1763 schreibt er an Martini, daß er geglaubt habe, bald nach Italien zurückzukehren, aber die »unendliche Güte des Königs und der Königin« fesselten ihn an London. Es wurde ein Aufenthalt fürs Leben.

### Bach in London (1762—1781).

Bach langte im Herbst 1762 in London an und wohnte zunächst im Hause der Signora Mattei in Jermynstreet, St. James, später in King's Square. Bevor er an sein Werk ging, machte er sich der damaligen Sitte gemäß mit den Gesangskräften der Oper vertraut und war über die Leistungen der Sänger sehr enttäuscht<sup>2)</sup>. Er fürchtete daher mit Recht, seinen in Italien erworbenen Ruhm durch schlechte Vermittler seiner Kunst-Produkte zu vernichten, und lehnte es ab, eine Oper zu schreiben. In Privatkreisen hörte er aber die für die Opera buffa engagierte Sängerin de Amicis einige ernsthafte Arien vortragen und war sofort bereit, für diese Künstlerin seine Oper zu schreiben, nachdem es

1) Mozart, Berlin 1900, Hofmann & Co.

2) Burney, History of Music IV, 483.

ihm gelungen war, das Engagement derselben für die Opera seria durchzusetzen<sup>1)</sup>. In kurzer Zeit war die Oper vollendet und wurde am 19. Februar 1763 unter dem Titel *Orione ossia Diana vendicata* im King's Theater (Haymarket) aufgeführt. Bach's Ruf muß schon ein außerordentlicher gewesen sein, denn die Vorstellung fand in Gegenwart des Hofes und vor einem gedrängt vollen Hause statt und gefiel außerordentlich. König Georg III. und seine Gemahlin, Sophie Charlotte, interessierten sich lebhaft für Musik, die Königin bethätigte sich selbst im Gesange und auf dem Clavecin. Beide waren deutscher Abstammung und nahmen daher wohl umsomehr Anteil an dem deutschen Künstler Bach<sup>2)</sup>. Drei Monate lang war die Oper Gegenstand allgemeiner Bewunderung, sie wurde 13 mal in der Saison gegeben bis zum 7. Mai 1763<sup>3)</sup>. Burney, der beste Gewährsmann für den damaligen Eindruck, lobt außer den Schönheiten der Melodie und Harmonie besonders die vornehme Behandlung des Orchesters<sup>4)</sup>.

»Bach seems to have been the first composer who observed the law of contrast, as a principle. Before his time, contrast there frequently was in the works of others; but it seems to have been accidental. Bach in his symphonies and other instrumental pieces, as well as his songs, seldom failed, after a rapid and noisy passage to introduce one that was slow and soothing.«

Gerber, der diese Stelle in seinem Neuen Lexikon (unter Bach, Christ.) notiert, fügt hinzu: »Gegenwärtig bedienen sich unsere Herren Komponisten zur Hervorbringung des Kontrastes, nach rauschenden Stellen von Bogeninstrumenten, ganzer Chöre von Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Posaunen, die sie dann noch mit Trompeten und Pauken anfrischen, d. h. sie vertauschen einen Lärm mit dem andern.« In diesem für die Zuhörer ungewohnten Reiz und dem großen Melodien-Reichtum ist auch der Riesenerfolg des *Orione* zu suchen. Einen besonderen Instrumentaleffekt erzielte Bach ferner durch die in dieser Oper in England zum ersten Mal verwerteten Klarinetten, die sich langsam eine Stellung im Orchester zu erwerben begannen<sup>5)</sup>. Bei dem starken Mangel an Virtuosen auf diesem Instrument hat es Bach auch später

1) Pohl, Mozart und Haydn in London, stützt sich auf Burney, History of Music IV, 483.

2) Auch Jahn (Mozart I, 41) betont diese Vorliebe des Herrscherpaares für deutsche Künstler beim Auftreten Mozart's und Haydn's.

3) Th. Busby, Allgemeine Geschichte der Musik, übersetzt von Michaelis.

4) Burney, General History of Music IV, 483.

5) Nach Pohl (Mozart u. Haydn in London) hat Gossec in Paris zum ersten Male in Symphonien die Klarinette angewandt, Händel 1724 vorübergehend in *Tamerlane*. Auch Forkel nennt im musikalischen Almanach für das Jahr 1782 (S. 95: Vorzügliche Künstler auf verschiedenen Instrumenten) nur einen Künstler auf der Klarinette, Bähr.

selten benutzt. Wie aus seinen sämtlichen Opern wurden auch aus *Orione* beliebte Arien gedruckt (s. Katal.) und sein Name dadurch populär. Fétis berichtet außerdem, daß *Orione* 1781 ins Französische übersetzt und an der Oper in Paris angenommen wurde, ohne aber aufgeführt zu werden. Während diese Oper im King's Theater Triumphe feierte, machte sich der leicht schaffende Bach an ein zweites Werk, *Zanaida*. Vom 7. Mai bis 1. Juni, an dem die Saison schloß, wurde diese Oper noch 7 mal erfolgreich aufgeführt. Mitwirkende waren Sgr. und Sgra. de Amicis, Sgra. Cremonini, Sgr. Giardini, wie aus den Überschriften der Favourite Songs (Walsh) hervorgeht. Es kann nicht Wunder nehmen, wenn Bach aus diesen glänzenden Verhältnissen heraus nicht nach Italien zurückkehrte. »Die unendliche Güte des Königs und der Königin« äußerte sich bald in der Ernennung Christian Bach's zum *Music master to Her Majesty the Queen of England*, welchem Titel später noch *and the Royal Family* beigefügt wurde. Sein Gehalt betrug 300 Pfund Sterling<sup>1)</sup>. Ob dasselbe schon bei Beginn seiner Thätigkeit sich so hoch belief, kann ich nicht sagen. Jedenfalls wird es aber eine große Verbesserung gegen die 800 Lire in Mailand bedeutet haben.

Bach war auch hier auf Nebenverdienst angewiesen, den er aus seinen Opern, sonstigen Kompositionen, öffentlichen und privaten Konzerten sowie Unterricht in reichem Maße bezog. Ein Doktor Wendeborn giebt uns nähere Auskunft über die Einnahmequellen der Künstler in London<sup>2)</sup>. Danach gaben einige besonders beliebte Künstler »den jungen Frauenzimmern für 1/2 Guinee Unterricht in der Musik und hielten sich, um nicht zu ermüden und zur rechten Zeit die Lektionen nehmen zu können, auch eine Equipage«. Bach gehörte zu den beliebten Lehrern; er war gesuchter Klavier- und Gesangmeister und hielt sich wohl nur zu diesem Zweck einen Wagen, um allen Anforderungen genügen zu können. Daraus sollte ihm, wie wir sehen werden, ein Vorwurf der Verschwendungssucht gemacht werden<sup>3)</sup>. Die Kompositionen waren gesetzlich geschützt, und wenige Seiten lange Arbeiten beliebter Komponisten wurden mit Gold aufgewogen. Für Privatkonzerte des Adels und der Haute Finance wurden Künstler engagiert und mit 4—5 Guineen belohnt. Eine besondere Einnahme erzielten die Künstler durch ein Benefiz-Konzert, wobei manche 100 Guineen und mehr verdienten. Danach müßte man erwarten, schließt der Verfasser, daß die Musiker in vorzüglichen Verhältnissen lebten oder wenigstens gut auskämen. Aber dem war nicht so, die meisten hatten oft mit Not zu kämpfen und starben in Schulden. Ihre Lebensart ist wohl Schuld daran. Eine charakteristische Anekdote

1) Cramer's Magazin, 1783, S. 554, Brief aus London.

2) Musik. Realzeitung 1788, S. 25 ff.

3) Musical Times 1896, Sept., S. 585.

aus Junker's Almanach<sup>1)</sup> mag als Illustration zu obiger Schilderung beigegeben werden: »Ein Vermögen jährlicher Einkünfte sollen sich in London haben sammeln können: Rauzzini 2000, Sacchini 1800, Bach und Abel jeder von 1500, Giardini von 1200 Pfd. u. s. w. Doch bei alledem hinterließ nach eben dieser Sage Bach 4000 Pfd. Schulden. Rauzzini sitzt im Gefängnis. Sacchini, Abel und Giardini sind flüchtig.« — Eine Bestätigung der Flucht Abel's und Sacchini's konnte ich auffinden<sup>2)</sup>, die ungeheure Schuldsumme von 4000 Pfd. Sterling scheint aber doch ins Sagenhafte zu gehören. Wir kommen damit auf einen Punkt zu sprechen, der Bach's Feinden die erwünschte Gelegenheit bot, ihn in den Schmutz zu ziehen und auch künstlerisch zu diskreditieren. Ich würde nicht so lange dabei verweilen und eine Ehrenrettung in diesem Sinne für überflüssig halten, da unser Jahrhundert die moralischen und künstlerischen Qualitäten nicht mehr in der strengen Weise vermischt, wie unsere Vorfahren. Aber die menschliche Teilnahme, die sich aus meiner Hochachtung für Bach's Kunst ergibt, zwingt mich, den übergestrengen Sittenrichtern gegenüber seine wertvollen Eigenschaften zu betonen und die sagenhaften Vorwürfe nach Möglichkeit zu entkräften. Mögen zunächst die Gegner gehört werden, welche ihm Trunksucht, ausschweifend sinnliche Anlagen, Verschwendungssucht und als Folge davon künstlerische Gewissenlosigkeit zum Vorwurf machen. Details giebt F. G. E., welcher sich auf Wesley's *Records* stützt, in den *Musical Times*:

»He lived in great style in London and kept his carriage; but he died in poverty and in debt, one of his creditors being his own coachman, from whom he had borrowed £ 100. At his death he was surrounded by a few faithful friends, who were fortunately at hand to prevent his corpse from being seized by pressing creditors.«

Einer seiner künstlerischen Antipoden<sup>3)</sup>, Forkel, schreibt dagegen ein Jahr nach Bach's Tode, er soll sich ansehnliche Reichtümer erworben haben<sup>4)</sup>. Burney erwähnt nichts von seinem lasterhaften Lebenswandel, sondern war mit ihm in Freundschaft verbunden, Mozart hing voll Liebe und Verehrung an ihm, Martini erhielt ihm seine Gunst bis zum Ende. Sein Bruder J. Chr. Fr. Bach in Bückeburg sandte ihm vertrauensvoll seinen Sohn Wilhelm zur Erziehung und Ausbildung, dessen er sich liebevoll annahm und dem er eine gute Position verschaffte. Auch auf den Brief an einen Klavierspieler Krenschel in Dresden, den Bitter (Bach's

1) Kosmopolis, Musikalischer und Künstler-Almanach für das Jahr 1783, S. 142.

2) Cramer's Magazin, 1783, S. 554.

3) Im Mus. Almanach, 3. Band 1779, S. 239 schreibt Forkel in einer Kritik über Junker's 20 Komponisten, in der Bach gelobt ist: »in der That widerfährt diesem Manne (Bach) mit der Familienähnlichkeit ein wenig zu viel Ehre«.

4) Mus. Almanach 1783, S. 150.

Söhne, Anhang S. 349) leider ohne Angabe des Fundortes veröffentlicht hat, und aus dem der Verfasser Spuren einer vornehmen Gesinnung zu erkennen glaubt, sei hier hingewiesen<sup>1)</sup>. Ferner wird uns berichtet, daß er sich Cramer's hilfreich annahm, ihn bei sich wohnen ließ und ihm in jeder Beziehung weiterhalf. Alles dieses paßt nicht zu dem Bilde, daß seine Feinde von ihm entworfen haben. Er teilte eben mit vielen auf den Höhen wandelnden Menschen das Schicksal, durch Neid und Mißgunst von seinem Piedestal gestürzt zu werden. Ein frohes, freies Künstlerleben, das wir heut jedem genialen Menschen gern zugestehen, erschien damals lüderlich. Bach, der Liebling der vornehmen Gesellschaft, der Gatte einer selbst im Getriebe des Lebens stehenden Opernsängerin, war glänzend honoriert und hat elegant und frohsinnig sein Leben genossen. Er hat mit offener Hand seine Freunde und andere unterstützt, und der Tod überraschte ihn leider im besten Mannesalter. Wenn nun nach seinem Hinscheiden ein Kutscher und andere Lieferanten Geld zu bekommen hatten, wenn kein Vermögen geblieben war, um alle Zahlungen zu tilgen, so darf man darum Bach nicht als lüderlichen und leichtsinnigen Verschwender hinstellen, sondern höchstens als schlecht rechnenden Wirt, den der Tod mitten aus dem blühenden Leben riß. Eins aber steht noch im schärfsten Kontrast zu den gehässigen Anfeindungen, sein unendlicher Fleiß. Bei all den Verpflichtungen, die ihm seine amtliche und private Thätigkeit auferlegten, fand er Zeit, eine unglaubliche Zahl von Kompositionen zu schaffen. Darauf ist auch die moralische Ehrenrettung<sup>2)</sup> basiert, welche G. N. (Nottebohm) in der Deutschen Musikzeitung<sup>3)</sup> mit folgenden Worten begründet:

»Einer solchen Fruchtbarkeit und des ernstesten musikalischen Inhalts wegen, welcher sich in mehreren uns bekannten Werken ausprägt, hegen wir starken Zweifel an dem ihm von seinen Biographen beigelegten lüderlichen Lebenswandel und an das ihm von anderer Seite angedichtete abenteuerliche Leben. Wir brauchen nicht an Mozart zu erinnern, dessen Charakter auch lange Zeit durch die plumpsten Anekdoten entstellt wurde. Und sind wir nicht Zeuge gewesen, wie unserem jüngsten, bedeutenden Komponisten R. Schumann ähnliche Laster beigelegt (und sagen wir deutlich angelogen) wurden, welche die Biographen dem J. Chr. Bach beilegen?«

Wie es heute niemand einfallen würde, Wagner's Größe darum zu verkleinern, weil er notorisch verschwenderisch gelebt hat, dürfen wir mit demselben Recht nicht gestatten, daß ein so großer Meister wie Chr. Bach wegen desselben Fehlers, der nicht einmal erwiesen ist, künstlerisch verunglimpft werde.

1) Die Lexica nennen keinen Klavierspieler [Krenschel in Dresden. Vielleicht liegt ein Verlesen des Namens Transchel vor.

2) Eine künstlerische haben Fleischer, Eitner, Ehrlich, Riemann, Weitzmann, Faiß versucht.

3) Wien, 1. Jahrgang, S. 224, 1. Juli 1860.

Wenden wir uns nun den weiteren Schicksalen Chr. Bach's zu. Das Jahr 1764 bringt ein oft besprochenes, musikgeschichtlich aber wenig ausgebeutetes Ereignis. Am 22. April 1764 langte Mozart in London an und trat in Beziehung zu dem *Music master* der Königin. Trotz der Verschiedenheit der Jahre fanden sie gegenseitig an einander Gefallen. Die Anekdote, daß Bach den kleinen Wolfgang auf die Kniee nahm und beide ein Klavierstück so ausführten, daß jeder abwechselnd einige Takte spielte, und zwar mit solcher Exaktheit, als ob nur ein Spieler am Instrument säße, sei hier der Vollständigkeit halber wiederholt<sup>1)</sup>. Als amüsante Episode ist diese Begegnung überall hingestellt und damit erledigt; das Wesentliche aber, daß Mozart bei seinem 1 $\frac{1}{4}$ jährigen Aufenthalt in London sicherlich Christian Bach's Werke genau kennen lernte, wird auch von Jahn übergangen. Es kann freilich nicht in dem Rahmen dieser Arbeit liegen, den Einfluß Bach's auf den jungen Mozart darzulegen. Aber den kräftigen Hinweis, mit dem Ehrlich<sup>2)</sup> Bach's Einfluß auf den Klavier-Komponisten und Fleischer<sup>3)</sup> auf den Opern-Komponisten Mozart betonen, möchte ich an dieser Stelle unterstützen und den Einfluß auf den Symphoniker Mozart hinzufügen. Mozart hat in London seine ersten Symphonien komponiert, die Abhängigkeit von seinem »*musical tutor*« ist unverkennbar. Am stärksten ist er freilich in seinen Klavierwerken von Bach beeinflusst; die angewandte Klaviertechnik, die Melodiebildung, Form und Aufbau besonders des ersten Satzes weisen soviel Ähnlichkeit auf, daß nur böser Wille oder Unkenntnis ein Abhängigkeits-Verhältnis leugnen können. Die Anregung aber war eine wechselseitige. Die vierhändige Klaviersonate, auf welche Mozart infolge seines Zusammenwirkens mit seiner Schwester zuerst kam, pflegte auch später Bach.

Kurz vor Mozart's Ankunft am 29. Februar 1764 gaben Bach und Abel ein Konzert im Saal Spring Gardens, in dem eine Serenade von Abel aufgeführt wurde<sup>4)</sup>. Beide vereinigten sich mit einer Mrs. Cornelys und gründeten damit ein Konzert-Unternehmen, welches bald eine tonangebende Rolle in London spielen sollte. Am 23. Januar 1765 fand das erste der Konzerte in Carlisle House, Sohosquare, statt. Sie hießen daher auch Sohosquare-Konzerte; die 6 Symphonien Bach's op. III sind ausdrücklich für diese Konzerte bestimmt. Über die Entwicklung des öffentlichen Konzertlebens giebt Pohl in seinem bekannten Werke »Haydn und Mozart in London« ausführlichen Bericht, auf den ich hiermit verweise. Die Bach- und Abel-Konzerte würden ungefähr unseren heutigen

1) Parke, Mus. mem. I p. 347 ff.

2) Modernes Musikleben, 2. Aufl. Berlin 1895, S. 125 ff.

3) Mozart, Berlin 1900 (Hoffmann u. Co.), S. 28.

4) Allgemeine deutsche Biographie. Art. von Pohl über J. C. Bach.

großen philharmonischen Konzerten in Berlin entsprechen, in denen gediegene ältere und moderne Musik, unterbrochen von solistischen Vorträgen, gepflegt wird. In der Saison fanden 15 solcher Aufführungen statt. Sie erfreuten sich trotz des hohen Subscriptions-Preises von 5 Guineen großen Zuspruchs. 1768—73 fanden sie im Almack-Saal, 1774 wieder im Carlisle House statt, bis sie 1775 nach dem Hanoversquare room verlegt wurden. Gegen Ende der 70er Jahre verringerte die Konkurrenz anderer Konzert-Unternehmen die Einnahmen so sehr, daß die Unterstützung freigiebiger Mäcene notwendig wurde. So soll Lord Abingdon 1600 Pf. in dem fruchtlosen Versuch, die einst so beliebten Konzerte zu halten, angewandt haben.

In den Anfang des Jahres 1765 fallen 2 Arbeiten für die Oper. An einem am 1. Januar 1765 aufgeführten Pasticcio *Berenice*, zu welchem Hasse, Galuppi, Ferradini, Retzel und Abel Stücke beigesteuert hatten, beteiligte sich Bach ebenfalls, trat aber schon am 26. Januar mit einer eigenen Arbeit hervor, mit seiner Oper *Adriano in Siria*. Das neue Werk hatte nicht den Erfolg des *Orione*; es wurde noch 7 mal gegeben, und einzelne Arien wurden populär. Unter anderem wirkte der hochberühmte Castrat-Manzuoli mit. In dem folgenden Jahre lernte Christian Bach die Opersängerin Cecilia Grassi kennen, welche mit Guarducci aus Italien nach London gekommen war. Über sie, die bald in Bach's Leben eine Rolle spielen sollte, wissen wir wenig. Gerber schildert sie im Neuen Lexikon als eine nicht schöne Person; der Besitz einer süßklingenden Stimme habe ihr trotz Mangels jeglicher dramatischen Begabung Triumphe gesichert, sodaß sie mehrere Jahre hindurch als Prima Donna an der Oper beliebt war. Schon im Herbst 1767 ging Bach mit ihr die Ehe ein, aus der aber keine Nachkommen entsprossen sind. Nähere Nachrichten über das Familienleben waren leider nicht aufzufinden; von dem patriarchalischen Verhältnis, das in Bach's Vaterhause herrschte, wird sicherlich nichts zu spüren gewesen sein. In demselben Jahre (1767) schuf Bach seine Oper *Caratacco*, welche anscheinend den schwachen Erfolg des *Adriano* aufgewogen hat. 3 Bücher Favourite Songs aus dieser Oper wurden 1767 gedruckt und 1778 nochmals aufgelegt. Die Partitur der Oper (3 Vol.) befand sich in der Bibliothek der Königin und ging von dort in die Bibliothek des kgl. Konservatoriums in Brüssel über. Walker druckte die Oper ganz. Eine Arie auf die Worte »*Non e ver ch'assise in trono*« u. s. w. hat sich besonderer Beliebtheit erfreut und ist in der That von solch entzückender Melodik, daß sie auch heute noch ihrer Wirkung sicher wäre. Sie wurde einzeln bei Hummel in Amsterdam gedruckt und ist mit Streichquartett, 2 Flöten und 2 Hörnern versehen; ihre Form ist die der großen Da capo-Arie. — Nach Gerber und Fétis wäre nun die Oper *Olimpiade* zu nennen, welche 1769 mit Piccini gemeinschaftlich ge-

stochen wurde. Ob die Zeit der Aufführung dieselbe ist, muß ich ungewiß lassen, zumal eine in Dresden in der kgl. Musiksammlung liegende Arie aus *Olimpiade* die Aufschrift Palermo 1764 trägt. Die Arie *Non so d'onde viene* wurde Mozart's »Favouritesache«. Beziehungen zu Italiens Opernbühnen hatte Bach jedenfalls noch, und bei der folgenden Oper, wieder einem Pasticcio, sind solche auch nachweisbar. Im Winter 1769—70 kam die Opera seria *Orfeo*, die Bach und Gluck zum Verfasser hatte, in London zur Aufführung, und 4 Jahre später in Italien, und zwar wieder im St. Karl Theater zu Neapel. Florimo<sup>1)</sup> bringt folgende Notiz: *Orfeo ed Euridice, Dramma. Testo anonymo. Christoforo Gluck e G. Christ. Bach* 1774. 4. November. — Eagro: Giuseppe Tibaldi; Orfeo: Ferdinando Tenducci; Amore: Giuseppe Pugnotti; Plutone: Michele Mazziotti; Euridice: Ant. Bernasconi; Erinni: Cellidea Squillace; Euristo: C. Squillace.

Nach dieser kleinen Arbeit ließ Bach im Jahre 1770 ein sehr umfangreiches Oratorium *Gioas, re di Giuda* folgen, welches im King's Theater zur Aufführung gelangte. Es zerfällt in 2 Abteilungen und enthält eine Ouverture, ein Duett, 7 Chöre, 15 große Arien, darunter 6 für Alt, und erlebte 5 Wiederholungen. Es ist nicht verwunderlich, wenn Bach, dem der Erfolg bisher immer treu geblieben war, Engagements nach dem Auslande erhielt, und zwar zunächst nach seinem eigenen Vaterlande. Der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz berief ihn 1772 nach Mannheim zur Schöpfung einer Oper, der im Jahre 1774 eine zweite folgen sollte. Es sind die Opern *Temistocle* und *Lucio Silla*. Die erste Quelle für diese Berufung Bach's nach Mannheim ist Burney<sup>2)</sup> mit einer kurzen Notiz, daß täglich Bach in Mannheim erwartet werde. Eine zweite Bestätigung giebt Junker<sup>3)</sup>, der sich aber geschraubt und undeutlich ausdrückt:

»Wenn I. Bach zur Schöpfung einer Oper nach Mannheim berufen wird, so macht dieß in meinen Augen dem Kurfürsten, der des zu einseitigen Geschmackes müde ist, mehr Ehre, als Bachen selbst, denn jener würde, wenn er den Endimion<sup>4)</sup> gehört hätte diesselts des Meeres, den Schöpfer seiner Freuden gefunden haben.«

Ferner erwähnt Schubart<sup>5)</sup> unter den Opern-Komponisten, die jahrein, jahraus in Mannheim wechselten, auch den Londoner Bach. Am ausführlichsten ist aber Mozart in seinem Brief vom 13. November 1777, den ich zum Teil hier wörtlich wiedergebe, da er charakteristische Bemerkungen über Mozart's Stellung zu Bach enthält.

1) La Scuola Musicale IV, 242.

2) Burney's Reisen, deutsche Übersetzung, Hamburg, 1773. Bd. 2. S. 73.

3) 20 Komponisten, 1776.

4) Bach hat eine Kantate *Endimione* komponiert, worauf vielleicht Junker hinweist.

5) Ideen zur Ästh. S. 130.

»Weder Francesco de Majo mit *Ifigenia in Tauride* 1762 . . . (es folgen verschiedene andere Komponisten) noch Chr. Bach mit seinem *Temistocle* 1772 und *Lucio Silla* 1774, fanden nicht den allgemeinen Beifall . . . Er (auf Vogler bezüglich, den zweiten Kapellmeister in Mannheim) ist ein Narr, der sich einbildet, daß nichts Besseres und Vollkommeneres sei als er. Er verachtet die größten Meister, mir selbst hat er den Bach verachtet, Bach hat hier zwei Opern geschrieben, von denen die erste besser gefallen hat als die zweite. Die zweite war *Lucio Silla*. Weil ich nun die nämliche in Mailand geschrieben habe, so wollte ich sie sehen. Ich wußte von Holzbauern, daß sie Vogler hat; ich begehrte sie von ihm. Von Herzen gern, antwortete er mir, morgen werde ich sie Ihnen gleich schicken. Sie werden aber nicht viel Gescheutes sehen. Etliche Tage darauf sagte er zu mir ganz spöttisch: Nun, haben Sie was Schönes gesehen? Haben Sie was daraus gelernt? Eine Arie ist zwar schön, — wie heißt der Text? fragte er einen, der neben ihm stand? — Nu, die abscheuliche Arie von Bach, die Sauerei — ja *Pupille amate*, die hat er gewiß im Punschrausch geschrieben. Ich habe geglaubt, ich müßte ihn beim Schopf nehmen; ich that aber, als wenn ich es nicht gehört hätte, sagte nichts und ging weg. Er hat beim Kurfürsten auch schon ausgedient.«

Vogler, der mit seiner allerdings brutalen Kritik Mozart so in Harnisch brachte, hat aber in der »Mannheimer Tonschule«, wie vorher erwähnt, seiner großen Hochachtung für Bach's Kunst Ausdruck gegeben und besonders auch die Verzweiflung der Tochter des Temistocles lobend erwähnt, sodaß anscheinend nur die Oper *Lucio Silla* seinem Geschmacke nicht convenierte. Zwischen den beiden Reisen nach Deutschland entstand die Oper *Clemenza di Scipione*, welche in London aufgeführt wurde und der noch verschiedene Wiederholungen beschieden waren<sup>1)</sup>. Pohl<sup>2)</sup> führt Cecilia Davies als Mitwirkende der ersten Aufführung an. Im Jahre 1778 trat darin Franzisca Danzi, spätere Madame le Brun, auf, und noch 1805 erwählte Mrs. Billington diese Oper zu ihrem Benefiz<sup>3)</sup>. Beiläufig erwähnt sei noch ein Benefiz-Konzert für Cramer, das am 22. März 1773 unter Leitung Bach's und Abel's stattfand, und ein unwesentlicher Brief, den Bach am 15. September desselben Jahres an Martini richtete. Der Briefwechsel von 1763—73, welcher sicherlich nicht unterbrochen wurde, ist leider nicht erhalten. Letztgenannter Brief enthält nur die Empfehlung eines Violoncell-Spielers Signor Waterhouse aus dem Gefolge des Herzogs von Cumberland an Martini. Am 1. Februar des folgenden Jahres (1775) fand das erste Bach-Abel-Konzert in dem neu erbauten Hanoversquare room statt, dessen »freehold« Lord Plymouth von Visc. Wenman für 5000 Pf. käuflich erworben hatte<sup>4)</sup>. Auch nahm Bach sein arg vernachlässigtes Orgel-

1) Auf dem Titelblatt dieser Oper (op. 14) nennt sich Bach *Music master . . . and the Royal Family*.

2) Allgemeine deutsche Biographie.

3) Elisabeth Billington war die Tochter des Künstlerpaares Weichsell. Zunächst Klavierspielerin, wurde sie um 1775 von Chr. Bach im Gesang ausgebildet (Pohl, Mozart und Haydn in London, S. 321 ff.).

4) Grove, Dictionary.

spiel wieder auf und vertrat den Orgelpart in Haendel's Samson, wobei selbst seinen Freunden die Folgen der langen Unterbrechung nicht entgingen<sup>1)</sup>. Sein Name ist auch nachher bei den Oratorien-Aufführungen im King's Theater häufig mit Concertanti genannt<sup>2)</sup>.

Daß Bach seine Opernthätigkeit in den Jahren 1775—78 plötzlich unterbrochen haben soll, ist nicht gut anzunehmen; positive Nachrichten über neue Werke aber fehlen, abgesehen von der schon erwähnten Wiederholung des *Orione* (1777) und der *Clemenza di Scipione*. Wahrscheinlich fällt in diese Zeit die Oper *Siface*, über deren Entstehungszeit jegliche Angaben fehlen, möglicherweise auch ein Pasticcio *Exio*, an dem Guglielmi und Bertoni mitarbeiteten<sup>3)</sup>. Auch ein aus dem Jahre 1776 erhaltener Brief Bach's an Martini (2. Mai) enthält nichts Wesentliches. Aus ihm geht hervor, daß Martini Bach um sein Portrait gebeten hatte. Letzterer antwortete bescheiden, es sei eine allzu große Ehre für ihn, zu den großen Männern gerechnet zu werden. Das Bild sei schon fertig, und bei der ersten Gelegenheit werde er es mit Musikalien senden. Ebenfalls um ein Porträt handelt es sich in dem letzten erhaltenen Briefe Bach's an Martini vom 28. Juli 1778, zu dem ein Schreiben Karl Burney's an M. (22. Juni 1778) den Kommentar giebt. Bach hatte sich danach von einem der besten Künstler Londons malen lassen und einem durch Bologna reisenden Signor Roncaglia den Auftrag gegeben, es abzuliefern. Das sind die letzten nachweislichen Beziehungen Bach's zu Martini, welche trotz der langen Trennung beider Männer nichts an Herzlichkeit verloren hatten. Einige Wochen später, ungefähr am 13. August 1778 finden wir Bach in Paris. Mozart ist wieder der Gewährsmann und schreibt am 27. August an seinen Vater:

»Herr Bach aus London ist schon 14 Tage hier, er wird eine französische Oper schreiben, er ist nur hier, die Sänger zu hören, dann geht er nach London, schreibt und kommt sie in Scene setzen. Seine Freude und meine Freude als wir uns wiedersehen, können Sie sich leicht vorstellen. Vielleicht ist seine Freude nicht so wahrhaft — doch muß man ihm dies lassen, daß er ein ehrlicher Mann ist und den Leuten Gerechtigkeit widerfahren läßt. Ich liebe ihn (wie Sie wohl wissen) von ganzem Herzen und habe Hochachtung für ihn und er — das ist einmal gewiß, daß er mich sowohl zu mir selbst als bei anderen Leuten, nicht übertrieben wie einige, sondern ernsthaft, wahrhaft gelobt hat.«

1) Allgemeine deutsche Biographie.

2) Pohl, Mozart und Haydn in London, S. 159 ff.

3) Schauer, J. Seb. Bach, S. 12. — Eine reizende Anekdote übermittelt uns Busby, *Concert room and orchestra anecdotes*, London, Clementi & Co. 1825 S. 111: Im Hanoversquare room waren Bilder von Cipriani, Apollo und die Musen darstellend, wegen einiger vorzunehmenden Korrekturen entfernt worden und im nächsten Bach-Abel-Konzert fragte eine vornehme Lady: »Was? Apollo und die Musen sind fort?« »Sie haben, erwiderte Bach, uns nicht für immer verlassen, und wenn das Konzert beginnt, hoffe ich, werden sie alle herausgehört werden.«

Mozart hatte auch kurz vorher aus Mannheim (28. Februar) folgende sehr anerkennende Worte über Christian Bach geschrieben:

»Ich habe aber auch zu meiner Übung die Arie Non so d'onde viene, die so schön von Bach komponiert ist, gemacht, aus der Ursach, weil ich die von Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt und immer in Ohren ist; denn ich habe versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesem allen im Stande bin, eine Aria zu machen, die derselben von Bach garnicht gleicht?«

Über eben dieselbe aber schreibt er von Paris<sup>1)</sup>:

»Hier endlich, als er (Raaf) im Concert spirituel debutierte, sang er die Scene von Bach Non so d'onde . . . welches ohnehin meine Favouritsache ist.«

Bach führte seinen jungen Freund beim Marschall de Noailles ein, und mit Tenducci als Dritten im Bund verlebten sie frohe Tage<sup>2)</sup>. Bach begab sich bald wieder nach London, um dort die Oper *Amadis de Gaules* auszuarbeiten. Eine undankbare, schwierige Aufgabe war ihm damit zu teil geworden, und zwar sollte er zwischen den leidenschaftlich sich befehrenden Anhängern Gluck's und Piccinni's vermittelnd eingreifen. Nach Grimm<sup>3)</sup> fand die Aufführung am 14. Dezember 1779 statt. Beide Parteien hatten an dem Werke etwas auszusetzen, die Gluckisten vermißten die Originalität und den hohen Schwung, die Piccinnisten den *charme* und die *variété des mélodies*. Dazu kamen noch die Lullisten und Rameauisten mit weiteren unbefriedigten Ansprüchen, und so ward dem Werke nur ein schwacher Erfolg beschieden. In pekuniärer Hinsicht aber war er vorzüglich, wenn man Fétis glauben kann, nach dessen Bericht Bach 10000 Fr. für das Manuskript erhalten haben soll. Am Schluß der Besprechung seiner Thätigkeit als Opern-Komponist sei noch ein freundliches Urteil aus der Feder eines Dr. Wendeborn<sup>4)</sup> kurz erwähnt. In einer Kritik über Sacchini, den er sehr hoch schätzt, weiß er diesem niemanden zur Seite zu stellen, als den Londoner Bach.

»Beide Meister sehen das *non plus ultra* ihrer Kunst darinne, daß sie die Kunst zu verbergen wissen, beide setzen die Achtung, welche ein Tonsetzer dem musikalischen richtigen Gesange schuldig ist, nie aus den Augen, beide finden den Weg zum Herzen des Zuhörers mit gleicher Leichtigkeit und Sicherheit; so sehr beide in ihren Melodien das Abgedroschene zu vermeiden wußten, so sehr waren sie entfernt, in den Fehler der Affektation und des Gesuchten zu verfallen. So gut Jomelli, Galuppi, Piccinni wußten, was die Stimme des Sängers und der Sängerin kleidet oder nicht, so gut wußte das Bach und Sacchini auch, wie solches der passende Zuschnitt ihrer Arien, Duette, Terzette und Chöre genugsam beweist.«

Damit schließen die Nachrichten über Bach's Wirken als Opern-Komponist. Ein früher Tod entriß ihm seinem arbeitsreichen Leben am 1. Januar 1782. Sein Tod muß unerwartet und plötzlich eingetreten sein,

1) Nohl, Mozarts Briefe, S. 148.

2) Jahn, Mozart 1889, S. 567.

3) Correspondance littéraire X, 236.

4) Musik. Realzeitung 1788, S. 57.

da für denselben Monat die Bach-Abel-Konzerte noch angekündigt sind<sup>1)</sup>. Begraben liegt er auf dem Kirchhof der alten St. Pankraz-Kirche<sup>2)</sup>, wo auch drei berühmte Glee-Komponisten John Danby, Stephen Paxton und Samuel Webbe der ältere ruhen. In das Totenregister der Kirche ist sein Name in der Form I. C. Back eingetragen. Der Wittwe Bach schenkte die Königin von England 50 Pf. Sterling zu einer Reise nach Italien und setzte ihr außerdem ein Jahresgehalt aus<sup>3)</sup>. Nach Bach's Tode wurden die Konzerte in Hanoversquare room unter dem Namen *Concerts of Nobility* weitergeführt, deren Direktion der Gönner Bach's, Lord Abington, und ein aus 8 Mitgliedern des Adels bestehendes Komitee übernahmen. Cramer's Magazin<sup>4)</sup> giebt eine genauere Beschreibung des 40 Mann starken Orchesters und fügt auch einige Programme hinzu, in denen Bach's Kompositionen noch eine Rolle spielen.

Bach's Name wurde bald vergessen, wenn auch seine Schülerin Elisabeth Billington in alter Anhänglichkeit noch um 1805 seine Oper *Clemenza di Scipione* zu ihrem Benefiz erwählte. Die meisten Künstler der Übergangs-Periode teilten sein Schicksal. Für den Musikforscher aber ist er eine der interessantesten Persönlichkeiten; er hat den kommenden Genien der sogenannten klassischen Periode die Wege geebnet und ist wohl würdig, einer unverdienten Vergessenheit entrissen zu werden. Die nun folgende Besprechung seiner Orchesterwerke und Kammermusik mag meine Ansicht mit begründen helfen.

### Symphonien.

Christian Bach hatte sich in Italien ganz der Kirchen- und Opern-Komposition gewidmet und, wie erinnerlich, das Schaffen von Symphonien, Konzerten u. s. w. für Deutschland und Paris als lästig und ihn künstlerisch nicht fördernd bezeichnet. Außer seiner bedeutenden Opern-Thätigkeit sollte aber in London diese Art des Schaffens gerade den breitesten Raum ausfüllen, wofür nicht allein materielle Interessen, sondern der echt bachische Zug zur reinen Instrumentalmusik bestimmend wurden.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte die Instrumentalmusik noch eine untergeordnete Stellung, wengleich durch die Gewohnheit, den Opern eine instrumentale Einleitung zu geben, die Grundform der Ouverture schon festgelegt war. Von den beiden Arten, der französischen und italienischen Ouverture, interessiert uns hier nur die letztere, an deren Muster

1) Das letzte Konzert unter Bach und Abel fand am 9. Mai 1781 statt (Pohl, Mozart in London, S. 50).

2) Musical Times, Art. F. G. E. (Siehe oben).

3) Musikalischer und Künstler-Almanach auf das Jahr 1783, Cosmopolis.

4) Jahrgang 1783, S. 546.

sich Bach gebildet hat. Sie unterscheidet sich äußerlich von der französischen Ouverture dadurch, daß ein langsamer Satz von zwei bewegten eingeschlossen ist, während in jener zwei langsame Teile einen schnellen umschließen. Einen Zusammenhang mit der Oper oder der ersten Scene hatte die Ouverture nicht, sodaß die Loslösung von derselben und die Übertragung in den Konzertsaal an sich keine Schwierigkeiten machte. Um diese Selbständigkeit aber zu erlangen, waren zwei Faktoren noch zu wenig ausgebildet, der musikalische Satz und die Blasinstrumente. Letztere waren nur in geringem Maße fähig, chromatische Tonreihen hervorzubringen, und daher zu einer bescheidenen, untergeordneten Stellung verdammt. Die Streichinstrumente waren zuerst nur zu einem Trio (2 Violinen und Baß) vereinigt, da die Bratsche mit dem Baß parallel ging. Erst Sammartini soll derselben eine selbständige Thätigkeit gegeben haben. Der musikalische Satz war ebenfalls sehr dürftig, die kontrapunktischen Reizmittel waren aufgegeben, die homophone Schreibart an ihre Stelle getreten, welche sich mit dem Fortspinnen eines Hauptgedankens in den schnellen Sätzen begnügte. Die Ouverturen italienischer Opernmeister wie Iomelli, Piccinni, Pugnani, die ich einsehen konnte, haben alle diese Form, sind aber so kurz gehalten, daß bei ihnen an eine Übertragung in den Konzertsaal noch nicht zu denken ist. Der einzige Italiener, welcher auf die Entwicklung der Symphonie fruchtbar gewirkt hat, scheint Sammartini (1700—1770 ca.), der Mailänder Meister, gewesen zu sein. Das Bologneser Liceo musicale besitzt von ihm eine Symphonie, die diese in der Musikgeschichts-Forschung oft betonte Ansicht bestätigt. Sie ist dreisätzig — die Ecksätze stehen in *A-dur*, der Mittelsatz in *A-moll* — und ist mit Streichquartett und 2 Hörnern ausgestattet. Die Tempo-Bezeichnung der drei Sätze ist *Presto, Andante, Presto assai*; der Mittelsatz ist für Quartett allein geschrieben<sup>1)</sup>. Alle Sätze und besonders der erste haben ausgedehntere Form; die Sonatenform ist im ersten Satz unverkennbar, wenn auch ein kontrastierendes Seitenthema noch nicht vorhanden ist.

Hand in Hand mit diesen Bestrebungen gingen aber in Deutschland die der sogenannten Mannheimer Tonschule, als deren Oberhaupt Johann Carl Stamitz (1719—61) anzusehen ist. Dort in Mannheim steht die eigentliche Wiege der modernen Symphonie. Burney schreibt in seinem Tagebuche:

»In Mannheim war es, wo Stamitz zuerst über die Grenzen der gewöhnlichen Opern-Ouvertüren hinwegschritt, die bis dahin bei dem Theater gleichsam nur als Rufer im Dienst standen, um durch ein »aufgeschaut!« für die auftretenden Sänger Stille und Aufmerksamkeit zu erhalten. Seit der Entdeckung, auf welche Stamitz' Genie zuerst

1) Auch Bach hat eine Symphonie à 6 v. geschrieben, die er aus Italien wahrscheinlich an Philipp Emanuel schickte. (Ph. E. B.'s Nachlaß-Verz.)

verfiel, sind alle Wirkungen versucht worden, deren eine solche Zusammensetzung von unartikulierten Tönen fähig ist.«

Ein guter Beleg für diese Behauptung ist in der Königlichen Hausbibliothek zu Berlin vorhanden<sup>1)</sup>, eine Symphonie mit der Aufschrift »I. C. Stamitz der Ältere«, für Streichquartett, 2 Oboen und 2 Corni. Sie erregt ein besonderes Interesse dadurch, daß sie vier Sätze hat. Zwischen Satz 2 (*Andante*) und 4 (*Presto*) ist der *Menuet* eingeschoben. Der erste Satz hat schon vollständig ausgeprägte Sonatenform: ein Haupt- und Seitenthema, kleine Durchführung, Repetition, und eine ausgesprochene Coda mit Verwendung und nochmaliger Betonung des Hauptthemas beendet den Satz. Die Oboen und Hörner haben noch keine Selbständigkeit und dienen nur zur Verstärkung.

Christian Bach's erste im Druck veröffentlichte Serie von 6 Symphonien op. 3 gehört noch ganz in diese Übergangsperiode hinein. Der Begriff Symphonie und Overture ist noch schwankend, auf dem Titelblatt steht die erstere, auf den Stimmen die letztere Bezeichnung. Bestimmt waren sie für die Soh-square-Subskriptions-Konzerte, mithin als selbständige Konzertstücke gedacht. Aber wie klein ist noch das dem Komponisten zur Verfügung stehende Orchester! Nur das Streichquartett ist beschäftigt, und Hörner und Oboen ganz untergeordnet, »*ad libitum*«, hinzugefügt<sup>2)</sup>. Diese Symphonien stehen etwa auf der Stufe des oben erwähnten Werkes von Stamitz, sie sind aber alle dreisätzig, wie überhaupt Bach niemals eine viersätzig Symphonie geschrieben hat. Wenden wir uns nun zu dem darauffolgenden Werke, den 6 Symphonien op. 6, welche einen wesentlichen Fortschritt bedeuten. Die Blasinstrumente, 2 Oboen und 2 Hörner, sind nicht mehr *ad libitum* gehalten, sondern spielen, wenn auch nur eine bescheidene, so doch schon selbständige Rolle. Das Hauptthema des ersten Satzes Nr. 1 ist schon mit Berücksichtigung derselben erfunden und besteht wie bei allen Symphonien aus harmonischen d. h. zu einem Akkord gehörigen Tönen<sup>3)</sup>. Ein pikanter Rythmus und der Wechsel der Stärkegrade sorgen für Abwechslung. Eine Modulation nach der Oberdominante leitet zum Seitenthema, welches einen gesanglichen, zum erstenmal scharf kontrastierenden Charakter hat. Die Violinen sind zuerst die Träger der Melodie, dann übernehmen sie die Oboen in etwas veränderter Gestalt *solo*, und eine

1) M. 5359, St. nebst 2 Kopien.

2) Der den Stimmen hinzugegebene Katalog enthält die Namen verschiedener anderer Komponisten von Symphonien, wie Sollnitz, Heinsius (à 4 Parts), Abel, Richter, Schwindl, Santolapis, mit je 6 Symphonien à 4 parts, nebst 2 Ob. und 2 Cors *ad libitum*.

3) S. Bagge (Die Symphonie in ihrer historischen Entwicklung, Breitkopf & Härtel) erklärt diese Gewohnheit bei den Komponisten der ersten Symphonie aus der Unfähigkeit der Blasinstrumente, stufenförmige oder gar chromatische Bewegungen auszuführen.

ausgesprochene Kadenz schließt den zweiten Teil der Oberdominant-Tonart *D-dur*. Die Durchführung, auf Motive des Hauptthemas gestützt, beschäftigt zuerst das Streichquartett, darauf alle Instrumente und berührt die nächstliegenden Tonarten *A-moll*, *E-moll*, in welcher letzterer sie endet. Die Überleitung nach *G-dur* mit einem neuen kleinen Motiv führt zur Repetition, welche die Hörner unter Schweigen der übrigen Instrumente mit einer zweitaktigen Solo-Phrase ankündigt. Die Repetition bringt das Hauptthema wörtlich, bleibt aber in *G-dur*, die Oboen führen wieder ihr Solo aus dem Seitenthema, jetzt aber in *G-dur*, aus; mit einer kurzen Coda schließt der Satz. Das *Andante* hat gewöhnlich die zweiteilige Liedform, Oboen und Hörner schweigen und hindern die beweglichen Saiten-Instrumente nicht an der Entfaltung schöner melodischer Linien. Der letzte Satz ist wieder voll Feuer, begnügt sich aber mit einem Hauptgedanken und wird in seinem lustigen Treiben nicht durch ein gegensätzlich gehaltenes Thema beschwert. Dadurch ist auch ein angenehmer Kontrast zu dem ersten Satze geschaffen, der bei aller Lebhaftigkeit gedankenvoller und formreicher gehalten ist. Wir sehen schon in diesen Symphonien deutlich die Grundgestalt, welche Mozart und Beethoven übernommen und ausgestaltet haben. Als Produkte einer frühen Zeit verdienen sie die ernsteste Beachtung.

Die der Opuszahl nach folgenden Symphonien (op. 9) standen mir nicht zur Verfügung. Ich gehe zu den Symphonien über, welche formell und in der Behandlung der Instrumente am nächsten stehen. Die *Symphonie périodique à plusieurs parties* (Nr. IX. Amsterdam, Schmitt) kann zunächst hier ihren Platz finden. Die üblichen 8 Instrumente sind beschäftigt, nur ist zwischen Flöten und Oboen die Wahl gelassen. Auf dem Titelblatt des in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Exemplars steht der Vermerk »C. D. Ebeling<sup>1)</sup> 1774«, welcher beweist, daß in der Residenz Ph. Emmanuels auch tüchtige Meister der Kunst Christian Bach's Interesse entgegenbrachten. Bemerkenswert ist der Fortschritt in der Instrumentation: die Oboen haben sich eine durchaus dominierende Stellung erobert, und die Bässe werden stellenweise von den Violoncellen abgelöst. Ueber die Form läßt sich nichts Wesentliches hinzufügen, nur der letzte graziöse Satz mit der Bezeichnung *Allegro, Tempo di Gavotta* weist die Rondo-Form auf, welche bisher noch nicht angewandt wurde.

In dem weiteren Verfolge des Werdeganges Christian Bach's als Symphoniker will ich nur noch zwei besonders charakteristische Werke herausgreifen, welche ein genügendes Bild der Weiterentwicklung geben. Das Bedürfnis, den Blasinstrumenten ein stärkeres Streichorchester entgegenzustellen, machte sich bald fühlbar. Die erste Symphonie, die Chris-

1) Geschätzter Musiker in Hamburg.

tian Bach für ein verstärktes Orchester schrieb, scheint die in der Kgl. Bibliothek unter No. 235<sup>m</sup> vorhandene zu sein. Die Bereicherung erstreckt sich einstweilen auf die Violinen, denen eine zweite *ripieno* hinzugefügt ist. Im *Andante* sind stellenweise 2 Violinen notiert und statt der Oboen in allen 3 Sätzen Flöten angewandt, welche dem durchweg lieblichen Charakter der Symphonie angepaßt sind. Die Form des ersten Satzes ist wesentlich erweitert; das Hauptthema enthält mehrere Motive, deren eins, von Flöten allein vorgetragen, das ganze Stück durchzieht. Das melodische Seitenthema steht, beim ersten Erscheinen sowohl als auch bei der Repetition, in der Tonika. Das sich daran schließende *Andante* ist eine auf Instrumente übertragene Arie. Die Streichinstrumente geben zunächst ritornellartig die Hauptgedanken, worauf die Flöten die Melodie übernehmen und allein dominieren, von den Streichinstrumenten zart begleitet. Der dritte Satz endlich, *Tempo di minuetto*, hat ebenfalls ausgedehntere Form; er zerfällt in drei Abschnitte, deren letzterer in Moll steht. Der erste wird repetiert.

Das Orchester vervollkommnete sich rapid, ein Jahr nach Bach's Tode besteht die von Cramer geleitete Kapelle aus 16 Violinen, 7 Bässen, 3 Bratschen, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörnern, 2 Klarinetten, 2 Bassons<sup>1)</sup>. Wie mannigfach die Zusammensetzung wird, ist aus dem Katalog zu ersehen. Klarinetten finden Eingang, das Violoncello wird konzertierend, und auch das Fagott wird obligat verwertet. Immer weiter schreitet die Technik des Komponisten in der Behandlung des Klangkörpers, während die Form im großen und ganzen dieselbe bleibt. Zu Bach's letzten Arbeiten gehören schließlich die Symphonien für 2 Orchester, welchen ein langdauernder Erfolg beschieden war. Selbst Haydn's Symphonien konnten sie ein Jahrzehnt später nicht ganz verdunkeln. Das erste Orchester ist mit 2 Oboen, 2 Hörnern, Fagott, 2 Violinen, Viola und Baß besetzt, das zweite mit 2 Flöten und Streichquartett. Bei rauschenden Stellen gehen die Orchester vereint. Sonst herrscht ein abwechselndes Spiel zwischen beiden. Diese Symphonien verdienen als interessantes Experiment hervorgehoben zu werden, das bei den nunmehr zu Gebote stehenden Kräften wohl ausführbar war.

### Klavierkonzerte.

Um das Ende des 17. Jahrhunderts war das *Concerto da camera* für ein Solo-Instrument mit Orchesterbegleitung in Aufnahme gekommen. Als wichtigster Vertreter dieser Kompositions-Gattung gilt unter anderen Antonio Vivaldi (gest. 1743), welcher mit seinen Kammer-Konzerten für eine Solo-Violine Sebastian Bach anregte, dieselben für Klavier zu

1) Cramer's Magazin, 1783, S. 546.

arrangieren. Einen Schritt weiter that er mit der Bildung eigener Instrumentalkonzerte zu eigentlichen Klavier-Konzerten. Seiffert's<sup>1)</sup> kurzer Auszug aus Spitta's Sebastian Bach<sup>2)</sup> mag hier folgen.

»Bach's Klavierarrangements von früher sollten freie Klavierstücke sein, mußten also außer dem Solo auch das Tutti in sich verarbeiten. Jetzt aber setzte Bach an Stelle der Violine das Klavier dem Orchester als konzertierendes Instrument entgegen. Warf das Klavier früher ein objektives Spiegelbild des Widerstreits von Soloinstrument und Orchester zurück, so bildet es also jetzt völlig subjektiv einen der beiden unmittelbar beteiligten Faktoren. Ihren Gegensatz hat nun aber Bach in einer ganz anderen Weise, als wir Modernen es seit Mozart gewöhnt sind, zum Ausbau der Form benützt. Zu einem jeden Konzerte gehörte damals auch noch ein Klavier als generalbassierendes Instrument, um nicht nur das Soloinstrument zu stützen, sondern die verschiedenen im Tutti mitwirkenden Organe zu binden und zu einer Einheit zu verschmelzen. Daß auch bei Klavierkonzerten Bach's das accompagnierende Cembalo in Anwendung kam, ist erwiesen. So konnte denn von einem entschiedenen Gegensatz zwischen Tutti und Soloinstrument im modernen Sinne nicht die Rede sein. Bach's Streben ging vielmehr dahin, dem Klavier im Konzert die Rolle, welches es als Generalbaßinstrument bisher gleichsam latent gespielt hatte, nunmehr auch öffentlich zu übertragen. Die rein musikalische Entwicklung erfolgt zwar in der durch die Konzertform vorgeschriebenen Weise durch das Gegeneinanderwirken zweier Mächte. Aber je mehr sich Bach in dieser Kompositionsgattung zurechtfindet, desto weniger wird von einem wirklichen Wettstreit zwischen beiden etwas sichtbar... Kurz alle diese Werke sind gewissermaßen in Konzertform entwickelte Klavierkompositionen, die durch Mitwirkung von Streichinstrumenten eine größere Ton-, Stimmen- und Farbenfülle erhalten haben.«

Christian Bach's Erstlingswerke dieser Gattung entstanden in Berlin unter Philipp Emanuels Leitung. Die in dessen Nachlaß-Verzeichnis aufgeführten 5 Klavierkonzerte sind sicher identisch mit dem in der Kgl. Bibliothek zu Berlin (P. 390) erhaltenen Autograph. Eins derselben trägt die Bemerkung »Berl.«, was nur Berlin bedeuten kann; das Datum ist leider unleserlich. Abgesehen davon weist auch die Abhängigkeit von Philipp Emanuels Konzerten aus den Jahren 1750—54<sup>3)</sup> auf die Jugendzeit Christians hin. Die angewandte Klaviertechnik stimmt mit der Philipp Emanuels überein und ist durchaus virtuos gehalten. Daß Christian Bach seinen Ruf in Berlin als Klaviervirtuos begründet hat, habe ich schon früher betont. Die Konzerte sind sämtlich dreisätzig; jeder Satz trägt am Ende die Notiz: *Da Capo dal Segno* und zwar ist es immer das erste Tutti, welches wiederholt werden soll. In den Tutti-sätzen wirkt das Cembalo ganz wie bei Seb. Bach's Konzerten mit, woran Christian in allen seinen späteren Werken dieser Art festgehalten hat. Trotzdem aber ist der konzertierende Charakter in dem reifsten Werke dieser Konzert-Serie deutlich erkennbar.

1) Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 397—398.

2) II, 617 ff.

3) In der Kgl. Bibliothek zu Berlin im Autograph erhalten.

Es ist das Konzert Nr. 4 in *E-dur* mit der Aufschrift *Concerto à Cembalo Concertato, Violino 1, Viol. 2, Viola e Basso*. Nach dem ersten rauschenden Tutti aller Instrumente bringt das Cembalo eine achttaktige Periode, welche ein neues Motiv einführt und bei aller Kürze einen Gegensatz zum ersten Teil bildet. Zum Schweigen gebracht wird es von dem *forte* wiederholten Tutti aller Instrumente, aus dem sich nach 4 Takten das Cembalo löst und, *accompagniert* von den übrigen Instrumenten, mit virtuosem Figurenwerk frei nach der Dominant-Tonart *H-dur* leitet. Das erste Tutti wird nun genau in *H-dur* wiederholt, worauf das Cembalo-Solo den schon angedeuteten Gegensatz zu einem längeren melodischen Abschnitt weiterspinnt, dessen einzelne Perioden von sich dagegen aufbäumenden Violin-Passagen aus dem Hauptthema unterbrochen werden. Der Schluß des ersten Tutti bringt uns nach *E-dur* zurück, das gegensätzliche zweite Thema erscheint nochmals in der ursprünglichen Gestalt, und mit der Wiederholung der ersten Instrumentaleinleitung schließt der Satz. Der zweite Satz *Adagio* steht in *E-moll*  $\frac{3}{4}$ -Takt, hat zweiteilige Liedform und ist von einfacher Melodik und Harmonie erfüllt. Der letzte Satz (*E-dur*,  $\frac{2}{4}$  Takt) ist analog dem ersten gebaut; der Konzertstil ist ebenso deutlich wie dort durch zwei Themen gekennzeichnet, nur ist die Form des Ganzen knapper gehalten.

Das Wesentliche dieser Untersuchung ist, daß wir schon in diesem Jugendwerke in deutlichen Umrissen die Form erblicken, welche den Grund zur modernen Sonate legte. In dem bewußten Kontrast zweier musikalischer Gedanken, hier gezeitigt durch die Klangverschiedenheit zweier wettstreitender Tonkörper, liegt der Lebenskeim für die moderne Klaviersonate.<sup>1)</sup> Weitere Konzerte Christian Bach's, welche ungefähr auf derselben Stufe stehen und vom italienischen Einfluß noch unberührt sind, sind zwei bei Giovanni Federico Hartknoch in Riga im Druck erschienene Werke<sup>2)</sup> und ein *Concerto* in *A-dur*<sup>3)</sup>.

Während seines italienischen Aufenthaltes ruhte Bach's Thätigkeit auf diesem Gebiete fast ganz. Ein Konzert, welches aus dieser Periode stammt, hat Riemann bei Steingraber herausgegeben. Die Vorlage für den Druck ist *Concerto E-dur à 5 Voci, Clavicembalo concertato, 2 Violini, Violetta, Basso del Signor Bach* in Mailand<sup>4)</sup>. Das Konzert ist dreisätzig, der Mittelsatz steht in *A-dur* im  $\frac{3}{4}$  Takt. Die Ecksätze in *E-dur*  $\frac{4}{4}$  beziehungsweise  $\frac{2}{4}$ . Die Instrumentaleinleitung des ersten Satzes enthält jetzt zum ersten Male zwei in sich abgeschlossene musikalische Gedanken,

1) Klavierkonzerte von Graun, die ich in der Kgl. Bibl. zu Berlin einsah, beugnen sich mit der Verarbeitung eines Hauptgedankens.

2) Siehe Katalog.

3) Kgl. Bibliothek Berlin *Mus. Ms. St. 487*.

4) Ms. in der kgl. Musikalien-Sammlung zu Dresden.

der erste mehr rhythmischer Natur und *forte*, der zweite *cantabile* und *piano* gehalten. Letzterer steht in der Oberdominante. Das Klavier wiederholt die Gedanken, welche durch klaviermäßiges Figurenwerk ausgeschmückt werden. Der Abschluß des zweiten Themas erfolgt in *H-dur*, das folgende Tutti hält an den vorgekommenen Tonarten mit geringen Abweichungen fest. Im weiteren Verlauf werden beide Themen vom Klavier frei verarbeitet. Die Durchführung endigt in *Cis-moll*, das sich anschließende auf Thema 1 gestützte Tutti führt nach *E-dur* zurück; eine freie Repetition mit neuem Figurenwerk beschäftigt nochmals ausgiebig das Klavier. Auch hier schließt die Wiederholung der ersten Instrumentaleinleitung den Satz ab. — Den zweiten Satz bildet das längste *Adagio*, welches Bach überhaupt geschrieben hat; im Klavierauszug Riemann's umfaßt es  $9\frac{1}{2}$  Druckseiten, es wirkt schließlich ermüdend. Aber hier redet die reine Instrumentalmusik eine tief empfundene und gedankenreiche Sprache, aus der in wundervoller Cantilene sich entwickelnden Instrumentaleinleitung spricht ein Pathos, welches direkt an Beethoven gemahnt. Wie armselig erscheinen dagegen die langsamen Sätze der Berliner Periode. Der Sinn für echte, edle Melodik ist Bach erst in Italien aufgegangen, und das von Philipp Emanuel theoretisch betonte Prinzip, gesangvoll für das Klavier zu schreiben, hat Christian erst unter dem Einflusse des italienischen Gesanges in wahrer Vollendung zur Geltung gebracht. Die Form dieses sowie des dritten Satzes ist analog dem ersten. Die Klaviertechnik steht ganz auf der Höhe der Berliner Kompositionen und der Umstand, daß die später stereotyp beibehaltene Albertische Baßbegleitung noch garnicht angewandt ist, spricht für eine Entstehungszeit, in welcher Christian Bach sich noch nicht völlig von den Weisungen seines Bruders und Lehrers emanzipiert hatte.

Die in London entstandenen Klavierkonzerte sind leichter chronologisch zu verfolgen. Bei der Beurteilung seiner Klavier-Schöpfungen müssen wir nun etwas im Auge behalten, was bei vielen seiner Werke zutrifft: Bach macht die Ausführung seiner Werke zum Teil den Dilettanten zugänglich. Das ABC Dario (Bath 1780) schreibt »he has changed his style of playing and composing for that instrument for a more easy and familiar manner.« Das Hauptgewicht legt er auf einfache aber reizvolle Melodik, klare Harmonie und durchsichtigen Satz. Das virtuose Element tritt seltener hervor. Von der Zunft, welche das Heiligtum der großen Menge verschließen wollte, wurde er als ein gewissenloser, leichtsinniger Künstler angegriffen, der seine Gaben verschleuderte; aber der ungeheure Aufschwung des Musiklebens bis zum heutigen Tage erklärt sich zum Teil aus dem Verständnis, welches eine geschulte Dilettantenwelt den Werken der Meister entgegenbrachte.

Die ersten in London herausgekommenen Konzerte sind der Königin

Charlotte gewidmet und wahrscheinlich im Selbstverlag erschienen. Clavecin, 2 Violinen und Violoncello sind beschäftigt. Anmut und Grazie bilden die Signatur aller Konzerte, und tiefere leidenschaftliche Accente sind vermieden. Die Nummern 4 und 6 sind dreisätzig, die übrigen zweisätzig. Die Form der ersten Sätze ist analog den in Italien komponierten Konzerten, nur knapper infolge der kurzen, aus kleinen Motiven sich entwickelnden Hauptgedanken. In dem 6. Konzert ist zum erstenmal die Variation verwendet und zwar als Huldigung für die Königin über das Thema: God save the Queen. In dieser Form hat Bach nichts geleistet; auch später wendet er sie gelegentlich an, bleibt aber in den einfachsten Umbildungen stecken und wirkt monoton. Die Variationen über eine Gavotte von Rameau<sup>1)</sup> überragen z. B. turmhoch diese Produkte Christian Bach's. Ungleich wertvoller sind die folgenden 6 Klavierkonzerte, welche ebenfalls der Königin Charlotte gewidmet sind und dieselbe Besetzung haben. In London hatte inzwischen 1766 die Silbermann'sche Verbesserung des klangreichen Pianoforte durch Zumpe Eingang gefunden<sup>2)</sup>. Diese Konzerte tragen daher schon den Titel: *6 Concerts for the Harpsichord or Pianoforte* u. s. w. Sie scheinen auch für Mozart vorbildlich gewesen zu sein, als er 3 Klaviersonaten Bach's (op. 5 Nr. 2, 3 und 4) in Konzertform bearbeitete. Breit und groß sind die Hauptthemen erfunden, gesangvoll die Seitenthemen; die Verarbeitung entwickelt sich in geschmackvoller, echt klaviermäßiger Weise.

Die letzten Werke dieser Gattung sind *6 Concertos pour Clavecin ou Forte-Piano op. 13*, welche bei Sieber in Paris erschienen, teils zwei-, teils dreisätzig (Nr. 4 und 6) Kompositionen; 2 Oboen und 2 Hörner sind zur Verstärkung dem Ensemble hinzugefügt. Eins der schönsten Konzerte, welche Bach geschrieben hat, ist das vierte; Joseph Haydn hat es späterhin für Klavier allein bearbeitet. Variationen über *the yellow haired lady* bilden den dritten Satz. Endlich sei noch das Konzert in *Es-dur* erwähnt<sup>3)</sup>, welches aus einer Umarbeitung einer Symphonie entstanden ist. Die Besetzung: *Cembalo principale, 2 Viol., 2 Flauti, 2 Clarini, 2 Corni, Fagotto, 2 Violae Bassae* ist eine so starke, wie sie bei keinem Werke Bach's dieser Gattung angewandt wurde.

#### Klaviersonaten.

Bach hat im Ganzen nur 12 Solo-Klaviersonaten im Druck erscheinen lassen. Es ist nicht gut anzunehmen, daß er vor dem Herauskommen seiner ersten Sonaten-Serie (op. 5) um 1766 auf diesem Gebiete noch nichts geschaffen habe. Aus einer früheren Schaffens-Periode scheint

1) *Maîtres du Clavecin*, Vol. 2, Litolf S. 166.

2) Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels, 2. Aufl., S. 271.

3) Vgl. Bibliothek Berlin *Mus. Ms. P. 391*.

Sonate 6 zu stammen, da sie vollständig von dem Stil der übrigen abweicht. H. Deiters hat in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung<sup>1)</sup> ihr eine kurze Besprechung gewidmet, auf die hiermit verwiesen sei. »Das Durchdringen Haydn- und Mozart'scher Anmut« ist natürlich ein Anachronismus. Die Sonate zerfällt in *Præludium, Fuge*<sup>2)</sup> und *Menuett*. In allen andern Sonaten tritt uns die moderne Sonatenform entgegen in der Gestalt, wie sie Mozart übernommen hat. Seine ersten Konzerte und Symphonien in England zeigten schon diese Form, ich verwies bei letzteren auf das Vorbild von Stamitz. Bach hat jedenfalls nicht das Verdienst, neue Formen geschaffen zu haben, aber er hat sie ausgebaut. Seine dramatische Begabung hat Leben und Feuer in die Gebilde gebracht. Wie bei keinem andern Komponisten seiner Zeit sind Haupt- und Nebenthema gegenübergestellt als selbständige musikalische Individuen. »Emanuel Faißt<sup>3)</sup> führt mehrere Komponisten an, unter ihnen auch Philipp Emanuel Bach, in deren Sonaten zuweilen bereits ein zweites Thema erkennbar zu sein scheint. Bei J. Chr. Bach aber wird dasselbe mit einer solchen Bestimmtheit eingeführt und abgeschlossen, daß seine Sonaten schon ganz die später von Mozart konsequent festgehaltene Form erkennen lassen«<sup>4)</sup>. In der Zusammenstellung der Sätze sind auch diese Sonaten verschieden von einander, zwei- und dreisätzig wechseln ab. Bei ersteren (sowohl in op. 5 wie in op. 17) behält er die Tonart bei, die dreisätzig haben einen in der Dominant-Tonart stehenden Mittelsatz. Wer für Bach in Italien vorbildlich wurde, läßt sich bei dem jetzigen Stand der Forschung auf diesem Gebiete nicht mit Bestimmtheit sagen. Eine gewisse Ähnlichkeit mit den Tonstücken des Abbate Michel Angelo Rossi<sup>5)</sup> weist zwar Sonate 1 op. 5 auf, aber leider segeln diese Stücke unter falscher Flagge, da die Entstehungszeit (1620 bis 1660) ein krasser Anachronismus ist, worauf E. von Werra zuerst hingewiesen hat<sup>6)</sup>. Eine große Rolle spielen aber Alberti's zerlegte Baß-Akkorde. Auf dieser Grundlage konnte sich bei dem schnell verhallenden Ton des Klaviers der kantabile Klavierstil erst entfalten. Haydn, Mozart, Beethoven und das Klaviergenie Chopin haben ihn angewandt. Daß Mode-Komponisten ohne Erfindungsgabe diese für die Dilettanten bequeme Baßführung in geschmackloser Weise anwandten, nimmt der ingenösen

1) Jahrgang II (1867), S. 248 f.

2) Auf die (nach meiner Meinung wohl nur zufällige) Ähnlichkeit mit einem Fugenthema Kuhnau's bez. Marcello's weist Seiffert hin, S. 254, 428. (Geschichte der Klaviermusik.)

3) *Caecilia*, Bd. II, S. 21.

4) Weitzmann, Geschichte der Klaviermusik, (2. Auflage), S. 67.

5) *Maître du Clavecin* Litolf (Köhler) S. 70 ff.

6) Vgl. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik S. 264 Anm.

klavieristischen Erfindung Alberti's nichts an Wert. Von größerem Interesse als die erste Sonate aus op. 5 ist No. 2 schon deswegen, weil Mozart sie als Konzert bearbeitet hat.

»Sie beginnt mit einem *Allegro molto* in *D-dur*. Das Hauptthema von 4 Takten wird wiederholt, und der Baß tritt sodann zu einer bewegteren Begleitung der rechten Hand hervor, moduliert durch den Dominantseptimenakkord *H dis fis a* nach *E-dur* und bildet einen Einschnitt, nach welchem das zweite von dem Hauptsatz ganz verschiedene Thema in *A-dur* beginnt; dieses endet nach 16 Takten in *A-dur*, und ein deutlich ausgesprochener Schlußsatz von 4 Takten, die wiederholt werden, schließt den Satz in der genannten Tonart der Oberdominante ab. Die kurzen Durchführungen des zweiten Teils berühren besonders *H-moll*, und mit einer Modulation nach der Haupttonart tritt auch der Hauptsatz der Sonate wiederum auf; das erwähnte Nebenthema und der Schlußsatz werden sodann wie im ersten Teile nun aber in *D-dur* wiederholt.«<sup>1)</sup>

An diesem Schema hält Bach fest. Eine Zergliederung der übrigen Sonatensätze würde immer dasselbe Resultat zeitigen, wie verschieden auch der Stimmungsgehalt derselben ist. In technischer Hinsicht sind die Sonaten ebenfalls ungleich gehalten. Ohne jegliche Schwierigkeit sind No. 1 aus op. 5 und 17, mittlere Anforderungen an den Spieler stellen die Nummern 3 und 4 aus op. 5 und No. 4 aus op. 17. Die übrigen erfordern ein tüchtiges, zum Teil virtuosos Können, obgleich Bach das schnelle Überwerfen der linken Hand über die rechte, welches seit Scarlatti's Auftreten sehr beliebt war, ebensowenig wie schnelle Terzen- und Sextengänge anwendet. Dagegen ist ein perlendes Tonleiter- und Arpeggienspiel, ein ausgeglichener Triller und lockeres Handgelenk zur Überwindung der Schwierigkeiten nötig. Die linke Hand ist ebenfalls nicht vernachlässigt; Tonleiter-Passagen, weit auseinanderliegende Arpeggien, einfache und gebrochene Oktavengänge kommen des öfteren vor. Um die gesangreichen, langsamen Sätze zur Geltung zu bringen, ist ein weicher und edler Anschlag erforderlich. Als besonders schön hebe ich das *Adagio* aus op. 5 und die *Andante*-Sätze aus op. 17, No. 2 und 6, hervor.

Außer den eigentlichen Klavier-Sonaten hat Bach noch eine große Anzahl mit Begleitung der Violine geschrieben, die in derselben Form mehr graziose, tändelnde Empfindung wiedergeben. Sie sind alle zweisätzig (mit einer einzigen Ausnahme) und für die große Menge der Liebhaber auf den Markt gebracht. Auf derselben Stufe stehen auch die meisten seiner Duette, Trios, Quartette, welche das Gepräge einer handwerksmäßigen, oberflächlichen Mache an sich tragen. In der Symphonie, dem Klavier-Konzert, der Klavier-Sonate und der Arie hat Bach sein Bestes gegeben. Wenn er nebenbei auch noch Geschäftsmann war, so kann man es ihm

nicht verargen, wie auch Philipp Emanuels Zugeständnisse an das Dilettantengros seinem Ruhme nichts genommen haben.

Unter den übrigen Klavierwerken sind noch zu erwähnen die große Anzahl von Klavier-Arrangements, ferner vierhändige, beziehungsweise für 2 Klaviere gesetzte Sonaten und 2 Tongemälde, welche die Schlachten von Roßbach und Hochkirch darstellen sollen. Die »sonata qui rappresenta la bataille de Roßbach« ist erhalten und hat nur einen Satz in freier Sonatenform. Die tonmalerischen Effekte sind sehr bescheidener Natur; absteigende Tonleiter-Passagen markieren das Gewehrfeuer, ein fortwährend über die linke Hand geworfener Baßton soll das Donnern der Kanonen darstellen.

Die Klavier-Arrangements von Symphonien sind interessante Belege dafür, daß schon frühzeitig das Pianoforte als Ersatz für das Orchester in Anspruch genommen wurde. Zur Komposition von vierhändigen Klavier-sonaten ist schließlich Bach durch Mozart angeregt worden (s. o.), hat aber nur wenige Werke in dieser Form, welcher auch bis heute keine größere Geltung beschieden war, komponiert.

Zum Schlusse sei noch eine Kompositionsgattung erwähnt, die Bach in seiner Eigenschaft als Hofkomponist pflegen mußte, die Militärmusik; die interessante Besetzung in den Stücken dieser Gattung ist aus dem Katalog ersichtlich. Zwei seiner Märsche haben vor kurzem ihre Auferstehung gefeiert, indem sie von Kaiser Wilhelm II. dem Hannoverschen Regimente als Präsentir-Märsche wieder verliehen wurden.

## Beilage I.

### Eingabe Caselli's an die Signorie von Mailand.

1760, 25. Juny.

Lect<sup>m</sup>.

Ill<sup>mi</sup> e Rev<sup>mi</sup> Sig<sup>ri</sup>.

L'umilissimo Ser<sup>re</sup> delle S.<sup>rie</sup> Loro Ill<sup>me</sup> e Rev.<sup>me</sup> Michel Angelo Caselli Organista della Metropol<sup>na</sup> desidererebbe per la lui avanzata età, e consecutivi acciacchi rinunciare per futura al Sigr Giovanni Bacchi, quando però sia approvato dalle S.<sup>rie</sup> Loro Ill<sup>me</sup> e Rev<sup>me</sup>, con condizione che il d<sup>o</sup> Bacchi sia tenuto rilasciare tutto l'intiero emolumento, e salario, che si ricava dal Posto d' Organista, e con tutte quelle clause, e patti che si usano in simili contratti, e questi siano pagati al d<sup>o</sup> Caselli dalla Ven<sup>da</sup> Fabrica secondo si è costumato per lo passato, vita di lui naturale durante, e premovendo, che Dio non voglia, il d<sup>o</sup> Bacchi ò per qualunque altro inopinato accidente, resti come prima di d<sup>a</sup> rinuncia in pieno possesso del sud<sup>o</sup> Posto il med<sup>o</sup> Caselli, ed assicurando le S.<sup>rie</sup> Loro Ill<sup>me</sup> e Rev<sup>me</sup> che la Chiesa resterà ben servita dal proposto soggetto, il che dalla Benignità delle S.<sup>rie</sup> Loro Ill<sup>me</sup> e Rev<sup>me</sup> Umilmente implora e spera.

Firmato Michele Angelo Caselli.

1) Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels. 2. Aufl. S. 67.

2) Siehe Katalog.

## Beilage II.

## Zwei Briefe J. Chr. Bach's an Padre Martini.

Molto Rev<sup>do</sup> P<sup>dre</sup>, Signor P<sup>dre</sup> Colend<sup>mo</sup>.

Con molta venerazione ò ricevuto la Sua Stimatissima, della quale vedo la gran bontà colla quale continua di favorirmi. Lei desidera sapere la mia accolta qui a Milano e La posso assicurare che sono stato ricevuto da questi Eccellent<sup>mi</sup> Signori tutta la distinzione che sorpassa in tutto il mio merito, ed i medemi continuano di donarmi la Loro Grazia, maggiormente el Sgr. Cavaliere il quale per Sua Bontà veglia in vantaggio mio di fare tutto per rendermi fortunato. Lui cerca adora di trovarmi un Posto fisso ed invita qui a Milano, ed io spero che in breve riuscirà. Col Sgr. Balbi io me lo passo con tutta quella amicizia che si possi dare, e quella lettera che Lei avrà ricevuto del medemo, non fu cagionata d' altro, che d' una piccola questione sopra un passo da Lei già giudicato e deciso. La questione non fu altro, che io pretendevvo che questo passo bisognasse essere chiamato una Licenza, come anche Lei nella Sua stimat<sup>ma</sup> l' à chiamato. Il Signore Balbi tenne il contrario, ed io non ò voluto più riscaldare la Minestra, maggiormente che il Sigr. Balbi pareva che un poco si avesse per male ch'io volesse discorrere di Musica con Lui, e questo mi servirà in futuro per regola non intrigarmi mai più in tali discorsi, i quali con un altro no avrei giamai fatti fuori che con un amico mio come il Sgr. Balbi. Questa descrizione del fatto ò creduto necessario, per fare inteso V. R. del vero successo, accio non possi credere di me come volessi fare il Dottore senza avere la ragione. Mi prevalero di tutto quelle generose offerte che mi fà V. R. ed in caso di qualche consiglio, o vero qualche correzione a dire meglio non mancherò di incomodarla con qualche composizione per essere purificato. Per adesso stò lavorando sopra quell' officio, ed ò già terminato l'Invitatorio ed il Dies irae. In tanto pregando V. R. de miei Saluti a tutti quei Rivedendi P<sup>dri</sup> miei Padroni ed a tutta la Scuola per sempre immutabilmente mi professo

Di V. R. mio Sigr. e Pre colend<sup>mo</sup> umilissimo e devotissimo Servidore.

Giov. Christiano Bach.

Milano 21. Maggio  
1757.

Molto Rev<sup>do</sup> Padre Maestro, mio P<sup>dre</sup> colend<sup>mo</sup>.

Ho ricevuto una Sua stimatissimo insieme col Pater noster, e semper più resto obligato V. R. della bontà che a per me in assistermi nella Musica il quale tanto ancora m' è necessario. Le Sue correzioni e saggi avvertimenti non mancherò di porre in esecuzione, ed essendo abbastanza persuaso della mia ignoranza, avrò sempre il più gran piacere quando V. R. mi corregerà la mia Musica senza ceremonie ed in vece di Scherzo, seriamente. Veramente a dire come la cosa è; il Sgr. Cavaliere Litta, mio Padrone, è un poco curioso e mi obliga d' impegnar mi in cose che non ò mai provate. Lui tempo fa mi ordinò di fare un Pater noster à 8 ed io gli risposi che non avevo mai scritto di questo impegno da me solo: Lui mi disse, bisogna provare ed io replicai che non l' avrei mai fatto senza mandarlo prima a V. R. per corregerlo ed ora quando mi domando di questa cosa io gli rispondo che lo tiene ancora V. R. Lui è fuori di Città a caccia e si trattenerà tutta la settimana ventura; se V. R. mi volesse fare il piacere di favorirmi due righe, spiegandomi se io posso presentare il Pater

noster al Sigr. Cavaliere correggendolo come V. R. à notato. Volesse il cielo ch'io potessi tornare a Bologna a appostarmi ancora de Suoi validevoli ammaestramenti! ma già che dipendo da Superiore non posso operare a mio arbitrio, supplico almeno V. R. e questo istantamente di assistermi ancora e corregermi tutti gli errori che faccio, per chè mi protesto che senza l' ajuto di V. R. non m' arderei nemeno di fare il Compositore. Mi prendo la libertà d' incomodar La di nuovo con un introito a 7 col canto fermo, ma un certo canto fermo scartato e mutato, come usano a farlo qui a Milano seconda l' informazione che ò presso del Sigr. Balbi e molte altre Persone. Stò facendo uno Magnificat a 8 e manca poco di finirlo, e mi prenderò l' ardire di mandarglielo per il Sigr. Pietro Tibaldi che presto finirò le sue fabbriche. Io cerco di scrivere molto, prima per necessità e desiderio di approfittare e secondariamente per piacere al mio padrone che ne à tutto il gusto e non tralascia di animarmi. Prego V. R. di favorirmi queste due righe de quali L' o pregato già di soprà, avanti che torni il mio Padrone, e nell' istesso mi dia nuova della Sua salute la quale spero in Dio che sia perfettamente ristabilita, e la quale mi preme tanto: Iddio La rimeriti tutta la bontà che à per me ed il Sigr. Cavalier Litta non tralascierà di ringraziar Lei e servirla in qualunque cosa Lei commenderà. Perdoni il tedio che Le ò dato, bacciando Lei le mani, per sempre mi professo

Milano, 22. Debr. 1757.

umil<sup>mo</sup> e devot<sup>mo</sup>

Servidore

G. C. Bach.

P. S. Di V. R.  
Il Sigr. Balbi  
m' impone a riverir La.

## Beilage III.

Brief<sup>1)</sup> von A. H. Ch. B.<sup>2)</sup> an den Klavierspieler Krenschel<sup>3)</sup>  
in Dresden.

Mon Cher.

D' abord après le diner je vous conseille de Vous en aller à Wiesenfeld et d' y defenser Votre renommé, qu' Einert chercha a offusquer, disant à tout le monde, que vous aviez retenu chez Vous le présent que son ami de Göttingen lui avait envoié par Vous même. La lettre que Vous lui avez porté signifie que celui, qui l' a écrit, y avait joint un présent, qu'Einert n'avait point reçu. Vous le saurez le mieux je n'en crois rien. Mais je Vous prie de me tirer de l'incertitude et de me convaincre que Vous êtes digne d'être estimé

de votre affectioné

A. H. Ch. B.

1) Aus Bitter, Bach's Söhne, Anhang S. 349. Ohne Datum und Jahreszahl und ohne Angabe des Fundortes.

2) Die Vornamen A. H. erwecken berechtigten Zweifel, ob der Brief überhaupt von Chr. Bach geschrieben ist.

3) Ein Klavierspieler Krenschel in Dresden ist nicht nachweisbar. Vielleicht ist »Transchel« gemeint.

## Beilage IV.

## Katalog der Werke Johann Christian Bach's.

## Opern, Oratorien.

- 1) **Catone in Utica**, Oper von Metastasio. Aufgeführt 1758 in Mailand (Gerber-Fétis), 1761 und 1764 im St. Carl-Theater in Neapel (Florimo, La scuola musicale), 1764 in Parma (Dittersdorf, Selbstbiographie).  
*Part. ms.* Neapel, Conservat. della Pietà. (Quellenlex. Eitner.)  
*Symphonia* aus Catone. — Berlin, kgl. Hausbibl. Nr. 131. Stimmen.  
*Aria: Se in campo armato.* (2 Viol., 2 Ob., 2 Trombe lunghe, 2 Corni da caccia.) — *Part. ms.* in Bologna, Liceo musicale DD 101. (Vergl. auch Westphal's Katalog geschriebener Musikalien).
- 2) **Arien à Sopr.** — Dresden, kgl. Musik-Samml. *Part.* (Nach Eitner, Quellenlex.).
- 2) **Demofonte**, Oper von Metastasio. Aufgeführt in Mailand 1758. Es ist zweifelhaft, ob Bach die ganze Oper oder nur Einlagen komponiert hat. Für Filippo Elisi war die Arie *Misero pargoletto* bestimmt.  
*Aria: Misero pargoletto il tuo destin non sai.* (2 Viol., 2 Ob., 2 Cor., Viola, Sopr. e Basso). Es-dur. — Schwerin, großherzogl. Hofbibl. (9 geschrieb. Stimmen).  
*Aria: E follia se nascondete.* Aria ad uso del Sgr. Antonio Muzio a Brunsvic. 1766. — Berlin, kgl. Bibl. (Nach Katalog Westphal aus Demofonte).
- 3) **Alessandro nell' Indie**. Oper in 3 Akten von Metastasio. Aufgeführt am 20. Januar 1762 in Neapel. St. Carl-Theater (Florimo, La scuola musicale).  
*Part. ms.* Neapel, Conserv. della Pietà. (Eitner, Quellenlex.).  
*Recitativ: Lode agli Dei son persuaso* und *Duett.* (Poro e Cleofide). 2 Viol., Viola, Baß, 2 Ob., 2 Cor. — Bologna, Liceo mus. (*Part. ms.*) — Dresden, kgl. Musiksamml. (Quellenlex. Eitner.) — Königsberg, Universitätsbiblioth. Nr. 14103 (7).  
*Aria: Fiumicello.* — Königsberg, Uni-

versitätsbibl. ms. (Nach Eitner's Quellenlex. aus Alessandro nelle Indie). — Vergl. auch Westphal's Katalog.

- 4) **Orione ossia Diana vendicata**. Aufgeführt am 19. Febr. 1763 im King's Theatre in London und bis zum 7. Mai 1763 13 mal wiederholt. (Burney, Gen. Hist. vol. IV pag. 481); 1777 nochmals aufgeführt in London. Darin Klarinetten zum ersten Male im englischen Orchester verwendet. Ins Französische übersetzt 1781, angenommen für die Oper in Paris, ohne aufgeführt zu werden. (Fétis). Ausgewählte Arien wurden 1768 in Kupfer gestochen (Gerber).

*Part. ms.* London, Brit. Museum No. 31717.

*Favourite songs.* — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 135. — Berlin, kgl. Bibl. Nr. 230d. — Bologna, Liceo mus. (printed by Walsh.) — London, Brit. Mus.  $\frac{348c}{2}$ .

— Darmstadt, großherzogl. Bibl.

- 8) **Arien** in: *Delizie dell' opera.* — London, Brit. Mus. g. 159. Vol. 12.
- 2) **Arien.** — Bibl. Wagener. (Quellenlex. Eitner).
- 5) **Zanaida**, Oper. Aufgeführt am 7. Mai 1763 in London, King's Theatre. 7 Mal wiederholt bis zum 11. Juni. (Burney, Gen. Hist. vol. IV pag. 481).

*Fav. songs* (gestochen bei Walsh in London). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 136. — Bologna, Liceo mus.

6) **Arien** in: *Delizie dell' opera* vol. 12. — London, Brit. Mus. g. 159.

*Aria* in Bibl. Wagener (Quellenlex. Eitner).

- 6) **Berenice**, Pasticcio mit Hasse, Galuppi, Ferradini, Vento, Retzel, Abel. Aufgeführt am 1. Jan. 1765. (Burney, Gen. Hist. vol. IV pag. 486). Burney schreibt: The best song in the printed collection is: *Confusa smarita*, by Bach; which from the melancholy key of F minor and the expression of the beautiful, but feeble-voiced Scotti had a very pleasing effect.

*Fav. songs.* — Berlin, kgl. Hausbibl. Nr. 131. — London, Brit. Mus. in *Delizie dell' opera* (1776).

*Aria: Confusa smarita spiegarli.* F-moll. — Rostock, Universitätsbibl. (*Part. ms.*). — London, Brit. Mus. — Vergl. auch Westphal's Katalog.

- 7) **Adriano in Syria**, Oper in 3 Akten von Metastasio. Aufgeführt in London am 26. Jan. 1765 und 7 mal wiederholt. 1768 wurden ausgewählte Arien in Kupfer gestochen (Gerber). Die Oper wurde ganz bei Walker in London gedruckt. (Ersichtlich aus einer Anzeige Walker's).  
*Part. ms.* in fol. obl. (1 Akt fehlt). — Bruxelles, Conservatoire Royal Nr. 2037. (Ursprünglich im Besitze der Königin Sophie Charlotte von England).

*Fav. songs.* (Verlag Walker, London). — London, Brit. Mus.  $\frac{G. 760b}{4}$  fol. (1765?).

— London, Brit. Mus.  $\frac{H. 348c}{4}$  (A dif-

ferent collection from the proceeding (ebenfalls bei Walker erschienen 1770?). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 130 und No. 137 (ms.) — Bologna, Liceo mus.

*Duett: Se non ti moro a lato.* (11 Stimmen. 2 Viol., Baß, Fagott). — Wolfenbüttel, herzogl. Bibl. Nr. 14.

*Duett.* — Karlsruhe, großherzogl. Bibl. (Quellenlex. Eitner).

- 8) **Caratacco**, Oper in 3 Akten. Aufgeführt im Jahre 1767. (Gerber-Fétis). Die Oper wurde ganz bei Walker in London gedruckt.

*Part. ms.* Brüssel, Conservat. Royal Nr. 2039 (früher im Besitze der Königin von England, Sophie Charlotte).

*Fav. songs.* (Verlag Walker in London). — Berlin, kgl. Bibl. No. 231. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 132 u. No. 137 (ms.). — London, Brit. Mus. g. 136 b. (1767) fol. und eine andere Ausgabe g. 760 b (1778) fol.

*Ariette italienne: Non è ver ch'assise in trono belle* (accompagnée de deux violons, alto et basse, 2 flûtes trav. et 2 cornes de chasse. Amsterdam, Verlag Hummel). — Berlin, kgl. Bibl. No. 245. —

Schwerin, großherzogl. Hofbiblioth. (Duplicat vorhanden).

Mit englischem Texte: *Blest with thee my soul's dear treasure.* (Verlag Longman and Broderip in London). — London, Brit. Mus.  $\frac{g 809}{6}$ .

6) **Arien** (ohne Angabe des Verlegers). — Bologna, Liceo mus.

*The London lass* (a song: while Cecilia to a rondo in the opera Car. London 1767 (?) fol. — London, Brit. Mus.  $\frac{g 313}{253}$ .

9) **Olimpiade**, Oper von Metastasio. 1769 mit Piccinni gemeinschaftlich gestochen (Gerber).

*Fav. songs.* — Darmstadt, großherzogl. Hofbibl.

*Aria: Non so d'onde viene quel tenero affetto.* C-dur. (2 Viol., 2 Ob., 2 Cor., 2 Violon, Baß). — London, Brit. Mus. (*Part. ms.*) — Bologna, Liceo mus.  
Ann.: Mozart's Lieblingsarie.

*Aria à Sopr.* mit der Aufschrift: Palermo 1764. — Dresden, kgl. Musiksammlung. (Nach Eitner's Quellenlex.).

10) **Orfeo**, opera seria. Mit Gluck gemeinschaftlich. Aufgeführt in London im Winter 1769—70 und am 4. Nov. 1774 im St. Carl-Theater in Neapel (Florimo, La scuola musicale und Galiani, Corr. ined. II, S. 96).

*Orpheus and Eurydice*, a grand serious opera, composed by Gluck, Handel, Bach, Sacchini, Weichsell, with addition of new music by Mr. Reeve. London, Verlag Preston (1792). — London, Brit. Mus. obl. fol. E 91. c (1).

*Overture*, arrangée pour Pianoforte. — London, Brit. Mus.

*Fav. songs.* — Berlin, kgl. Hausbibl. Nr. 134. (Orchesterstimmen).

*Aria: Chiari fonti.* — Königsberg, Universitätsbibl. — Berlin, kgl. Bibl. No. 389 (ms.). — Westphal's Katalog.

*Aria: Non è ver il dir talora* à 9. F-dur. — Katalog Westphal.

*Arie.* Verlag Bremner. (Quellenlex. Eitner).

11) **Gioas, re di Giuda**, Oratorium von Metastasio. Aufgeführt in London 1770

im King's Theatre, Originalpartitur in Wien, Privatbesitz.

*Part. ms.* (Abschrift). — Wien, Musikverein-Archiv (Abteil. Rudolphinum).

*Fav. songs.* op. 9. Verlag Walker. — Berlin, kgl. Bibl. No. 230 a. — London, Brit. Mus.  $\frac{H\ 348\ c}{3}$ .

— London, Sacred Harmony No. 469 (Royal College), vermehrt um ein Duett. Presented to the Society by the Rev. Stainforth.

*Aria: No more with an availing.* Sung by Mr. Bland in the Oratorios at the Theatre Royal Covent Garden. Verlag Bland and Weller in London. Es-dur. — London, Brit. Mus.  $\frac{H\ 2830\ f}{10}$ .

3 *Arien* und 1 *Duett*: Katalog Westphal.

12) *Temistocle*, Oper. Aufgeführt in Mannheim 1772.

*Part. ms.* — Berlin, kgl. Bibl. Duplicat, No. 387 und No. 388 (letztere copiert von dem Bassisten Fischer). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 129. (ms.) Orchesterstimmen. — Darmstadt, Hofbibl.

*Sinfonia* aus *Temist.*: *Part. ms.* — Darmstadt, Hofbibl. (Stimmen).

13) *La clemenza di Scipione*, Oper. op. 14. Aufgeführt im King's Theatre in London 1775, ebendort 1778 und 1805 (Benefiz der Billington). [Pohl: Mozart und Haydn in London].

*Partitur.* (Verlag Walker, London). 2 parties en 1 vol. in fol. — Brüssel, Conserv. Royal No. 2038. — London, Sacred Harmony (jetzt Royal College) Nr. 662. — London, Brit. Mus. H. 740.

*Overture.* — Wolfenbüttel, großherzogliche Hofbibl. No. 15. — Karlsruhe, Hofbibl. (Quellenlex. Eitner).

*Aria: Nell partir bell' idol mio.* Sung by Miss Chann at Bath and the Nobility's Concerts. Printed and sold by Dale, London. — London, Brit. Mus.  $\frac{H\ 345}{16}$ .

— Vergl. Westphal's Katalog.

14) *Lucio Silla*, Oper. Aufgeführt in Mannheim 1774 (Mozart's Briefe, herausg. von Nohl). — Darmstadt, Hofbibl. (Part. ms.).

15) *Sifari* (Siface?), Oper. — Ganz bei Walker in London gestochen. (Gerber).

4 *beliebte Arien.* — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 138 (19, 20, 22, 24).

16) *Gli Ebrei nel deserto*, Oratorio in due parti (?). *Part. ms.* — Glasgow (Quellenlex. Eitner, unter: Bach ohne Vornamen).

17) *Ezio*, Pasticcio mit Guglielmi und Bertoni. (Schauer: Seb. Bach).

*Beliebte Arien.* — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 139.

18) *Amadis de Gaules*. Tragédie lyrique de Quinault, réduite en trois actes, dédiée à Monsieur de Caumartin. Aufgeführt am 14. Dezember 1779 in Paris im Theater der kgl. Akademie für Musik und 7 mal wiederholt.

*Partitur.* (Verlag Sieber, Paris). — Berlin, kgl. Bibl. No. 225. — Paris, bibliothèque musicale de l'opéra. — Bruxelles, Conservatoire Royal No. 1359. — Darmstadt, Hofbibl.

19) *L'Americana*, ital. Oper, wurde circa 1780 in Dresden aufgeführt (Riemann, Opernhandbuch (?)).

*Neuauflage:* Die Americanerin. Leipzig bei Hartknoch.

Anm.: Vielleicht liegt eine Verwechslung mit der »Americanerin« von Joh. Chr. Fr. Bach vor, welche 1787 in Rinteln gedruckt wurde. Text von Gerstenberg.

20) *Ballo Montesuma*. Klavierauszug. — Wien, Musikfr. (Quellenlex. Eitner).

### Chöre, Cantaten, einzelne Arien.

*L'Olimpe*. Chœur pour l'anniversaire du jour de naissance du roi: »Gloire à jamais au prince.« 2 Chöre à 4 St., 2 Viol., Viola, Violoncello, 2 Clarinetten. Wahrscheinlich Jugendwerk. — Berlin, kgl. Bibl. No. 980. (Part. ms. fol.).

*Rinaldo ed Armida*. 3stimmige Cantate für Tenucci. Aufgeführt im Abschiedskonzert Tenucci's 1786. (Pohl: Artikel Bach, Joh. Christian, in der allgemeinen deutschen Biographie).

*Ma reo sacrà Rinaldo*. Part. — Berlin, kgl. Bibl. (An Perez 17105).

*Amor Vincitore*. 3stimmige Cantate für Tenucci. 1786 im Abschiedskonzert T's gesungen. (Allg. deutsche Biographie, s. unter Bach, Joh. Christ.). — Darmstadt, Hofbibl. (Part. ms. à 2 (!) voci con cori e strumenti 1774).

*Aurora*. Cantate für Tenucci. 1786 im Abschiedskonzert Tenucci's aufgeführt. — London, Brit. Mus. Nr. 24310 (Part. ms.).

*Aurora*, adapted from the msc. score and dedicated by permission to Her Royal High's the Duchess of Gloucester by the proprietor C. Knyvett jun. London, The Regents Harmonic-Institution. — London, Brit. Museum,  $\frac{H\ 1662}{6}$ .

*Endimione*. Cantate für Tenucci. 1772 komponiert. (Allg. deutsche Biogr.). Part. ms. à 4. — Darmstadt, Hofbibl.

*The Intercession*. Cantate, 1767 für Tenucci komponiert. (Allg. deutsche Biogr., s. unter Bach, Joh. Christian).

*Cantate* von Metastasio, in Vogler's Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 3. Lieferung 1787, S. 63—79 abgedruckt und erläutert.

*Trio* für 3 Soprane: *Tu mi divide altero* (?). — Katalog: Library belonging to the Philharmonic Society (Joseph Calkin), unter Bach (ohne Vornamen).

*Fav. scotch: The Broom of Cowden knows*. Sung by Mr. Tenucci at the Pantheon and Mr. Abel's Concert. The instrumental parts by the late celebrated Mr. Bach. Printed by Th. Cahusac. — London, Brit. Museum.

*Fav. scotch: Lochaber*. Sung by Mr. Tenucci . . . (wie vorige Nummer). Instrumentiert von Bach. Verlag Longman and Broderip, London. — London, Brit. Museum.

*Scena con Aria*. Rec.: *Ebben si vada, Trionfi la ragione*. Rondo: *Io ti lascio*. 12 parts, 2 Ob., 2 Cor., 2 Viol., Viola, Fagott, Pianoforte obl., Basso, Soprano. Part. in London gestochen, welche bei Tenucci verkauft wurde. — Berlin, kgl. Bibl. Ms. No. 112. — London, British Museum No. 32151 f. (Part. ms. s. a. i. m. II.

Abschrift des Neffen Wilhelm Bach). Duplikat ebendort No. 31578.

*Scena und Aria* aus *Egisto*. — Berlin, kgl. Bibl. Nr. 367 S. 177. (Autographe Part.).

*Vauxhall songs*, sung by Mrs. Weichsell. Printed by Welker. 2 Viol., 2 Clarinetten, 2 Hörner, Viola, Baß, Fagott. 4 Nummern. — London, Brit. Museum. — Bologna, Liceo mus.

*Vauxhall songs*. A second collection. Sung by Pinto and Mrs. Weichsell. 4 Nummern. — Bologna, Liceo mus. — London, Brit. Mus.

A favourite song, sung by Mrs. Weichsell at Vauxhall gardens: *See fee the kind indulgent*. Verlag Longman and Broderip in London. — London, Brit. Museum G 805 r.

### Canzonette.

*Sei canzonetti* a due. Dedicate a . . . . Excellenza Lady Glenorchy. Londra. op. 4. — London, Brit. Mus. B 398.

Nr. 1 (*Gia la notte s'avvicina*) neu herausgegeben bei Leuckardt, Leipzig: *Sieh, es dunkelt schon der Abend*.

*Six canzonets*. London, op. VI. Verlag Walker. Gewidmet der Herzogin von Sachsen-Hildburghausen. — London, Brit. Mus. (zwei Exemplare) A 1240 und B 398 a. — Bologna, Liceo mus.

3 *Canzonets* for 2 voices with accomp. of a Thorough Bass. — Wien, Hofbibl. ms. 18680 (Nach Eitner's Quellenlex.).

*Sei Ode di Oratorio*, tradotte in lingua italiana da Giovanni Gualberto Bottarelli, messe in musica da Signori Bach, Giordani, Boroni, Vento, Barthelemon e Holtzbauer. Verlag Welker. — London, Brit. Mus.

### Einzelne Arien.

3 *Arien*. — Nachlaß-Verzeichnis Ph. E. Bach's. In Berlin verfertigt.

*Fav. Rondo: Cease a while ye winds to blow*. London, Verlag Longman, Cle-

menti Comp. — London, Brit. Mus. G 809.

**Song:** *Midlest silent shades and purling streams.* Sung by Miss Travis at the Vocal Concerts. Arranged by Dr. John Clarke. Printed and sold by C. Sonsdale. — London, Brit. Mus. G 809.

**Aria:** *In this shady blest retreat.* (Ohne Druckort und Verlag). — London, Brit. Mus. g 805 e.

**Rec. und Aria.** Diana: *Se tiranni,* per Soprano. Part. ms. — Berlin, kgl. Bibl. 17105 (an Perez); vergl. auch Westphal's Katalog.

**Aria:** *Per che il mare e tranquillo* à 9 con 2 Fl., 2 Trombe obl. con Echo. C-dur. — Katal. Westphal.

**Aria:** *Especie di Tormento.* Es-dur. — Katalog Westphal.  
Anm.: Bitter (Bach's Söhne) nennt eine Oper unter diesem Titel.

**Aria:** *A, no lasciarmi, bell' idol mio,* con Rec. à 5. F-dur. — Katalog Westphal.

**Aria:** *Tremate nostre di Crudelta* à 4. — Katalog Westphal.

**Aria:** *Accorda amico il fato* à 5. G-dur. — Katalog Westphal.

**Aria:** *Misera a tante pene* à 5. G-dur. — Katalog Westphal.

**Neptune,** composed for the satisfaction of Dido — to the addition of News. (Nur eine Arie). — London, Brit. Mus.

**Aria für Sopran:** *Sol cor pensa un mar sicuro percha vede.* (?) Canto e Basso. 5 geschriebene Stimmen. (2 Viol., Viola, Basso). — Schwerin, großherzogliche Hofbibl.

**Aria für Sopr.:** *Tortorella abbandonata così mesta ognora geme.* (2 Viol., Baß, 2 Cor., 2 Ob.). 11 geschriebene Stimmen. — Schwerin, großherzogl. Hofbibl.

**Aria für Sopran.** Rec: *Sventurata invan'* mit Streichquartett, Flöte und Hörnern. Es-dur. Arie: *Se amico* in F-dur. — Berlin, kgl. Bibl. No. 133 ms.

**Rec. und Aria** (Duett für Sopr. und Alt). *Se mai turbo il tuo riposo.* — Bologna,

Liceo mus. DD 99. (Part. ms.) — Dresden, kgl. Musiksamml. (unter Ch. Ch. Bach).

**Aria:** *Per quel paterno amplesso* (Es-dur) per soprano con orchestra. 2 Viol., 2 Fl., 2 Corn., 2 Violae, Baß. — Bologna, Liceo mus. DD 102. — Königsberg, Universitätsbibl. Nr. 14028. (Part.).

**Rec.:** *Principe non temer* und **Aria:** *Con si bel nome in fronte* für Baß und Streichquartett, 2 Flöten, 2 Oboen und 2 Fagotte. D-dur. — Berlin, kgl. Bibl. (Part. ms., Abschrift des Bassisten Fischer).

**Aria.** *Confusa abbandonata.* 2 Cor., 2 Ob., 2 Viol., Viola, Voce, Basso. B-dur. — London, Royal College.

**Aria:** *Quando in fiamma un cor gentile.* 2 Fl., 2 Viol., 2 Bassoni, Viola, Baß. — Berlin, kgl. Bibl. No. 7297 ms. Fragment.

**Smiling Venus.** — London, Sacred Harmony Society No. 1144. Jetzt Royal College unter: Sammelwerk.

In der Lübecker Stadtbibliothek befinden sich 182 ältere, meist italienische Gesangspartituren aus dem 18. Jahrh. Nachlaß von Johann Hasse. Unter den Autoren ist Joh. Chr. Bach genannt. (Eitner's Monatshefte 32 Jahrg, S. 168).

**7 Arien** aus Opern. — Mailand, Conservat. Part. ms. (Quellenlex. Eitner).

**3 Arien** mit Orchester. — Karlsruhe. (Quellenlex. Eitner).

### Kammermusikwerke.

#### Symphonien (Ouverturen).

**Six Sinfonies** à 2 Viol., Alto Viola, Baß, 2 Hautbois, 2 Cors de Chasse. op. III (In D-dur, C-dur, Es-dur, B-dur, F-dur, G-dur). Zuerst auf Kosten des Autors gedruckt und in dessen Hause (King's Square) verkauft. — London, Brit. Mus. g 435 a.

Später verlegte sie Walker; sie tragen die Widmung an den Herzog von York und waren für die Sohosquare-Konzerte bestimmt. Außer Walker ließ J. J. Hummel in Amsterdam und Berlin dieselben stechen. — Berlin, kgl. Haus-

bibl. No. 151, Stimmen. (Verlag Hummel).  
Bach hat diese Symphonien auch für Klavier solo arrangiert (s. Klavier-Arrangements).

**Six Sinfonies** à deux Violons, Alto, Viola et Basse, deux Hautbois, deux Cors de chasse. Op. 6. Amsterdam, Verlag Hummel. — Berlin, kgl. Bibl. 236 d.

Dieselben erschienen in Paris bei Huberty, in Leipzig bei Breitkopf sowohl gestochen wie einzeln geschrieben. No. 4 findet man unter: Supplement I sub Bach V. (Musikal. Nachrichten und Anmerk. III S. 24).

Berlin, kgl. Hausbibl. ms. No. 143 (= op. 6 Nr. 4). — London, Brit. Mus.  $\frac{474 b}{19}$ . (Verlag S. Markordt = op. 6 No. 5). — Schwerin, großhzgl. Hofbibl. ms. (= op. 6 No. 3).

**3 Sinfonies** à 8 parties op. IX. Amsterdam. (Cramer's Magazin). Nicht nachweisbar. Quellenlex. Eitner führt unter op. 9 an: 6 Sinfonies for the Harpsichord with instruments. London. — Einsiedeln, Bibliothek.

**Six grand ouvertures,** 3 for a single, 3 for a double orchestra, op. 18. London, Verlag Forster. — Darmstadt, Hofbibl. — Einsiedeln. — London, Brit. Mus. M 3210. (Stimmen). — Berlin, kgl. Hausbibl. 141. (Ebendort No. 157 (ms.) Duplicat, Symphonie für 2 Orchester aus op. 18).

2 Symphonien aus op. 18. Verlag Schmitt, Amsterdam. — London, Brit. Mus.  $\frac{h 423}{3}$ .  
No. 1 (Es-dur). — Brüssel, Conservatoire Royal.

Eine Symph. für 2 Orchester. — Wien, Musikfr. (Quellenlex. Eitner).

**Three favourite ouvertures** in 8 parts for 2 viol., 2 hautbois, horns, tenor and violoncello. op. 21. Verlag Longman and Broderip. — London, Brit. Museum No. 2770 h. — London, Royal College No. 1317. — Leipzig, Stadtbibl. (Quellenlex. Eitner).

**Einzelne Symphonien, Ouverturen,** welche in obigen Sammelwerken nicht enthalten sind.

**Symphonie** à 6. — Ph. Emanuel Bach's Nachlaß-Verzeichnis.

**Ouverture** à 6. — Ph. E. Bach's Nachlaß-Verzeichnis.

**Symphonie.** 2 Cor., 2 Ob., 2 Viol., Alto, Viola, Basso. — Schwerin, großhzgl. Hofbibl. (ms.).

**Sinfonia:** 2 Cor., 2 Ob., 2 Viol., Viola e Basso. F-dur. — Schwerin, großherzogl. Hofbibl. ms.  
Anm.: Vielleicht noch in Italien geschrieben.

**Sinfonie périodique** à plusieurs parts. No. IX. Amsterdam, Verlag S. Schmitt. 2 Viol., Viola, 2 Clarinetten in b, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Baß. B-dur. — London, Brit. Mus.  $\frac{h 423}{2}$

(Stimmen). — Schwerin, großherzogl. Hofbibl.

**Sinfonie périodique** à deux violons, taille et basse, flûtes ou hautbois et cornes de chasse. No. XXVIII Amsterdam, Verlag Hummel. Es-dur. — Berlin, kgl. Bibl. (Früher im Besitz C. D. Ebeling's 1774).

**Sinfonia concertante:** 2 Viol. princip., 2 Viol. ripien., Violoncello concertante, Fagotto obligato, 2 Clarinetten, 2 Corni, Basso. B-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 150. Ms.

**Sinfonia concertante.** 2 Viol. princip., 2 Viol. obl., 2 Viol. rip., 2 Ob., 2 Cor., Violoncello concertante, Basso. C-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 149. Ms.

**Sinfonia concertante:** Oboe concertante, Violoncello concert., 2 Viol., Oboe rip., Viola, 2 Corni, Basso. F-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 148. Ms.

**Sinfonia:** 2 Ob., 2 Corni, Viola, Basso. B-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 146. Ms.

**Concerto:** Violoncello obligato, 2 Viol., Viola, Basso, 2 Ob., 2 Cor. A-dur — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 142. Ms. (mit der Aufschrift: von dem Baron Bagge).—

- London, Brit. Museum,  $\frac{h\ 423}{1}$  (Verlag Sieber, Paris, darüber gedruckt Simrock à Bonn).
- Sinfonia** à 8 parts., 2 Viol., 2 Ob., 2 Cor., Viola, Basso. B-dur. — Berlin, kgl. Bibl. 490. (Stimmen. Ms.) — Schwerin, großherzogl. Hofbibl. (vergl. Katalog S. 129 unter Bach ohne Vornamen).
- 3 Konzerte**, versehenlich Wilhelm Bach zugeschrieben. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 151 a. b. c. (Früher No. 167, 168, 169).
- 1) **Concerto**: 2 Viol. concert., 2 Viol. oblig., Viola rip., 2 Flöten, 2 Cor., Violoncello, Basso rip. G-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 151 a. (Ms.)
- 2) **Concerto**: 2 Viol. concert., 2 Viol. oblig., Viola oblig., Violoncello, Basso, Flauto, 2 Ob., 2 Corni. E-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 151 b. (Ms.)
- 3) **Concerto**: 2 Viol. concert. und oblig., 2 Violae oblig., Violoncello oblig., 2 Cor., 2 Ob., Basso. Es-dur. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 151 c. (Ms.)
- Concert ou Sinfonie à deux violes obligées**, deux violons ripiens, 2 flûtes, 2 cors, taille et basse. Amsterdam. Hummel. Es-dur — Berlin, kgl. Bibl. 235<sup>u</sup>.
- Concerto Toni B**, per il Fagotto oblig., Due Viol., Due Oboi, Due Corni, Viola e Basso. — Schwerin, Hofbibl. (Bach ohne Vornamen).
- Sinfonia Toni Dis** per 2 Viol., 2 Flauti, 2 Clarin., 2 Corni, Fagotto, Viola, Basso. — Karlsruhe, Hofbibl. (Eitner, Quellenlex.). — Wolfenbüttel, Bibl. (No. 13 S. 4 des Katalogs).
- Sinfonie a 2 Clarini, Tympani, 2 Corni, 2 Ob., 2 Viol., Viola, Basso.** D-dur. — Karlsruhe, Hofbibl. (Eitner, Quellenlex.).
- Concerto in Mi be moll** per 2 Viole, Ob., Trombe e Basso. — Mailand, Conservat. Ms. (Eitner, Quellenlex.).
- 3 Sinfonien.** Streichquartett, 2 Cors. — Mailand, Conservat. Ms. (Eitner, Quellenlex.).
- Flötenkonzert.** 1768 kompon. — Berlin, kgl. Bibl. No. 393. (Part. ms.) — Vergl. auch Westphal's Katalog.

**Violoncello-Konzert.** — Nachlaß-Verzeichnis Ph. E. Bach's. (In Berlin verfertigt.)

**Ouverture in eight parts.** London, Verlag Walker. D-dur. — London, Brit. Mus.  $\frac{g\ 474\ a.}{6}$  — Schwerin, Hofbibl. (Ms. Stimmen; unter Bach ohne Vornamen verzeichnet).

**19 Sinfonien** für kleines Orchester teils gedruckt, teils Ms. — Einsiedeln (Quellenlex. Eitner).

Neuausgabe: *Sinfonie concert.* No. 2 in A. Mainz, Schott.

#### Klavierkonzerte.

**5 Klavierkonzerte**, in Berlin verfertigt. (Ph. E. Bach's Nachlaß-Verzeichnis). — Berlin, kgl. Bibl. No. 390 Ms. Autogr. (per Cembalo conc., 2 Viol., Viola, Basso: B-dur, As-dur, D-moll, E-dur, G-dur).

**Klavierkonzert in Tartini's Manier.** (Partitur, Nachlaß-Verzeichnis Ph. E. Bach's.)

**Concerto per il Cembalo obligato col due Violini, Viola e Basso.** Unter Ph. Em. Bach's Aufsicht gearbeitet. — Berlin, kgl. Bibl. No. 483. Ms. und No. 482 (Duplikat), sowie No. 680 (Part. ms. unter Friedemann Bach's Namen).

**Concerto, 5 voci:** Clavicembalo concertato. 2 Violini, Violetta, Basso. E-dur. — Dresden, kgl. Musiksamml.

Neuausgabe von Riemann (Steingräber's Verlag).

**Six Concerti pour le Clavecin, 2 Violons.** Violoncello, très humblement dédiés à Sa Majesté Charlotte, Reine de la Grande Bretagne. Oeuvre premier. London, Selbstverlag. (B-, A-, F-, G-, C- und D-dur). — Berlin, kgl. Bibl. No. 239. (Stimmen). — London, Brit. Museum. G. 450 b (Verlag Walker). — Schwerin, Hofbibl. (Walker). — Bibl. Wagener (Verlag Preston nach Quellenlex. Eitner).

Nach Cramer's Magazin erschienen diese Konzerte 1765 auch in Amsterdam (wahrscheinlich bei Hummel).

**Sei Concerti per il Cembalo o Pianoforte con due Violini, Violoncello...** dedicati a Sua Maestà la Regina delle Gran

Bretagna... op. 7. London, Welker. (In C-, F-, D-, B-, Es-, G-dur). — Schwerin, Hofbibl. — London, Brit. Museum, g 450 c (Verlag Longman and Broderip). — Bibl. Wagener (Verlag Hummel nach Quellenlex. Eitner). — Dresden, kgl. Musiksamml. — Berlin, Joachimsthalsches Gymnas.

No. 1, 2 und 3 aus op. 7 gewidmet: à Madame la Comtesse de Fünfkirchen, née comtesse de Chorinsky par son très humble serviteur Christoph Torricella. Dieselben, «von Glocksberg» gewidmet. — Dresden, kgl. Musiksamml. — Bibl. Wagener. (Eitner, Quellenlex.)

Neuausgabe: No. 3 und No. 6 bei Steingräber durch Riemann.

**Six concertos pour Clavecin ou Fortepiano.** 2 Viol., Basse, 2 Hautbois ou Flûtes et 2 Cornes, op. 13. Verlegt bei Sieber in Paris, Hummel in Amsterdam, Dale in London, Preston in London. — Berlin, kgl. Bibl. 237 (Sieber). — London, Brit. Museum. h 32 a (Dale, Mr. Pelham gewidmet). — London, Brit. Mus.  $\frac{g\ 450\ b}{2}$  (Eine andere Ausgabe). —

Brit. Mus.: g 443 c (Preston, 1. Konzert aus op. XIII). — Ebendort g 450 d. (3 Konzerte aus op. 13. Verlag Hummel).

**Concerto** aus op. XIII arrangiert von Haydn. 1790 erste Ausgabe. Revidiert von Edmund Turpin. — London, Weekes and Comp. — London, Brit. Mus. p 1494 a.

**Andante du 6<sup>me</sup> concerto.** (Mereaux, Clavecinistes).

**Konzert No. 4** op. 13, edited by S. J. Noble, Professor at the Royal Academy of Music. London, 1790. Verlag Lavenue and Mitchell.

**Concert** aus op. 13. Verlag Harrison and Comp. — Bibl. Wagener. (Nach Eitner's Quellenlex.).

Unter den Opuszahlen 13 und 14 erschienen die Konzerte bei Schmitt in Amsterdam. — Dresden, kgl. Musiksamml. — Einsiedeln. — Bibl. Wagener. (Eitner's Quellenlex.).

**Concerto Es-dur (Dis-dur).** Cembalo

principale, 2 Viol., 2 Flauti, 2 Clarinetti, 2 Corni, Fagotto, due Viole, Basso. — Berlin, kgl. Bibl. No. 391. (Part. ms.). Anm.: Bearbeitung der Es-dur Symph. **Concerto per il Cembalo oblig.**, 2 Viol., Viola, Basso. A-dur. — Berlin, kgl. Bibl. No. 487. Ms.

**2 Concerti:** Cembalo, 2 Viol., Viola, Basso. Riga, Verlag Hartknoch. Es-dur, A-dur. — Berlin, kgl. Bibl. 238. — London, Brit. Mus. i 55 (1775?) — Leipzig, Stadtbibl. (mit den Jahreszahlen 1770 und 1772 nach Eitner, Quellenlex.).

#### Klavierwerke.

**2 Polonaisen, 6 Menuette.** — Berlin, kgl. Bibl. 672. Ms.

**11 Variationen** über eine bekannte Arie. — Berlin, kgl. Bibl. 706. Ms.

**6 Sonaten op. 5.** Six sonates pour le Clavecin ou le Pianoforte. Dédiées A. S. A. S. Monseigneur le Duc Ernest de Mecklenbourg... Amsterdam, Hummel. (B-, D-, G-, Es-, E-dur und C-moll). — Berlin, kgl. Bibl. 248. (2 verschiedene Ausgaben).

op. 5. erschien auch bei Walker, London und in Paris (wahrscheinlich Sieber).

**6 Sonaten** erschienen unter op. 6 auch in Nürnberg. — Wien, Musikfr. (Eitner's Quellenlex.).

No. 2, 3 u. 4 von Mozart als Klavierkonzerte bearbeitet. — Berlin, kgl. Bibl. Autograph.

#### Neuausgaben:

No. 3, 4, 5, 6 op. 5 in Farrenc, Trésor des pianistes. Paris 1870.

Praeludium und Fuge aus No. 6 op. 5 von Bernhard Ziehm herausgegeben. Hamburg, Pohle.

Nr. 6 (E. Pauer). Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Praelud. aus No. 6. (Dr. Harthan). Leipzig und Kopenhagen bei W. Hansen.

No. 6 in: Les maîtres du clav. vol. I. (Köhler). Verlag Litolf.

No. 6. (Riemann). Verlag Steingräber. No. 6 bei Peters (vergl. Hoffmeister-Whistling Katal. bis 1844).

No. 6 in l'arte antica e moderna. Milano, Ricordi. (Aus Eitner's Quellenlex.).

No. 6 in: Sammlung kleiner Klavierstücke für Konzert und Salon. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Besprochen von H. Deiters in der allgem. Musikzeitung, 2. Jahrgang, Seite 248).

#### 6 Sonaten op. 17.

Six sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, dédiées à son Altesse la Princesse Julie de Hesse Philippsthal. Verlag Hummel. (G-dur, C-moll, Es-, G-, A-, B-dur). — Berlin, kgl. Bibl. No.  $\frac{239}{10}$ .

Dieselben erschienen bei Walker, London. Dresden, kgl. Musiksamml. — Bibl. Wagener. (Quellenlex. Eitner).

#### Neuausgaben:

No. 4 u. 5 in Mereaux, Clavecinistes, als op. XII.

No. 2, 3 und 6 in Farrenc, Trésor des pian. Adagio aus No. 2 als Beilage der «deutschen Musikzeitung» 1860 Jahrgang I. Dieselbe berichtet S. 22, daß obige Sonaten bei Huberty u. Krüchten in Wien erschienen.

No. 6 in: Les maîtres du clavecin (L. Köhler). Collection Litolf.

Fuge für das Pianoforte oder die Orgel über die Buchstaben seines Namens, B A C H. Leipzig, Peters. — Berlin, kgl. Bibl. No. 198.

Anm.: In einer von Hauser und Fischhoff geschenkten geschriebenen Sammlung von Fugen ist diese, vermehrt um einen Mittelsatz, als von Seb. Bach komp. aufgeführt. — In Haffner's Œuvres mêlées Heft 12 mit eingeschobener Arie.

Solo in: Racolta di Preludio, Sonate, ammassata di G. H. Möring. Parte I. — Berlin, kgl. Bibl. Part. ms. 623.

Sonata pour le clavecin ou forte-piano, qui représente la bataille de Roßbach. NB! Dans cette Sonata la musique vous montre le commencement d'une bataille, le feu des canons et mousqueterie, l'attaque de la cavalerie et les lamentations des blessés. London, Verlag Jackson and Smith. — London, Brit. Museum. Sonata, la bataille de Hochkirch. — Westphal's Katalog.

Andantino con 16 Variat. — Katalog Westphal.

God save the King with variations for the Harpsichord or German Flute. — London, Brit. Mus.  $\frac{G 807}{34}$ .

Four progressive lessons for the Harpsichord or Pianoforte. Verlag Longman and Broderip, London. — Brit. Mus.  $\frac{h 726 e}{1}$ .

Six progressive lessons for the Harpsichord in different keys. London, Verlag W. Forster. — London, Brit. Mus. g 542 u. (1).

2 Sonate per Cembalo. — Mailand, Conservat. (1773, nach Quellenlex. Eitner).

#### Neuausgaben:

Orgelfuge in A. Erfurt, Körner. (Katal. Whistling-Hofmeister 1844—51).

Gavotte für Pf. — Lettern-Notation der neuen vereinfachten Notenschrift. Wien, Mass.

#### Klavier-Kompositionen à 4 mains.

2 Duette in A- und G-dur. — London, Brit. Mus.  $\frac{h 726 e}{1}$  (als Anhang von »Four progressive lessons«).

2 Sonaten aus op. 15. (A-dur, C-dur). Paris, Sieber. No. 1 pour être touchée, par 2 personnes sur le même clavecin, No. 2 à 2 clavecins. — Berlin, kgl. Bibl. 240 (außerdem No. 2 in Ms. No. 395). In Berlin gestochen 1779 nach Cramer's Magazin.

#### Neuausgaben:

No. 2 Leipzig, Peters.  
No. 1 Arranged and fingered by J. Theodore Trekkel. London, Weekes. — Brit. Mus.

Two Duets aus op. 18. — Berlin, kgl. Bibl. No. 242. (Hummel's Verlag). — London, Brit. Mus. g 272. (Paris 1780?); Duplicat: Ms. 31 680; Ms. i 40 (London 1775 [?], Verlag Dale, dedicated to the Right Honorable Countess of Abingdon). — Schwerin, Hofbibl. (Verlag Vogler).

7 Sonaten zu 4 Händen. — Brüssel, Conservatoire. Ms. (Quellenlex. Eitner).

#### Klavier-Arrangements.

Six favourite Overtures in 8 Parts for Viol., Hautbois, French Horns, Bass for the Harpsichord and Violoncello. Printed for William Randall, successor to the late Mr. Walsh. 1) *Orione*, 2) *Zanaida*. (Diese Overture ist in der kgl. Bibl. Berlin unter dem Titel *Artaxerxes* vorhanden. No. 489. Stimmen. Ms.) 3) *Artaxerxes*. 4) *Tutore e pupilla*. 5) *la Casina*. 6) *Astario*. (Diese Ouv. ist in Berlin, kgl. Hausbibl., vorhanden unter No. 133. Stimmen. Ms. Arrangiert von Hesse für 2 Gambaen). — London, Brit. Mus.  $\frac{g 474 a}{10}$ .

Anm.: Im brit. Museum befindet sich unter  $\frac{e 12}{2}$  noch eine zweite Ausgabe, Verlag Walsh. No. 2 und 4 sind abweichend: No. 2 von Galuppi, No. 4 Zanaida.

6 Overturen, composed and adapted for the harpsichord. London, Walker. — London, Brit. Mus. g 450.

Anm.: Diese Ouv. sind identisch mit den 6 Symphonien op. III.

Sinfonie D-dur von Haydn. Arrangée par J. Chr. Bach. Paris, Verlag Sieber. — Bibl. der Erbgroßherzogin Aug. v. Meckl. Schwerin.

6 Quintette accomod. per 2 Cembali. — Dresden, kgl. Musiksamml. Ms. (Quellenlex. Eitner).

Quintetto accomodato per Cembalo solo — Dresden, kgl. Musiksammlung. Ms. (Quellenlex. Eitner).

6 Quartette accomod. per 2 Cembali. — Dresden, kgl. Musiksamml. Ms. (Quellenlex. Eitner).

Ouverture zu Orfeo, arrang. für Pf. — London, Brit. Mus. (Eitner, Quellenlex.).

#### Klavier und Violine.

6 Sonates pour le Clavecin avec le Violon. op. 10. — Berlin, kgl. Bibl. (Verlag Mad. Berault, Paris). — London, Brit. Mus. f 44. (Verlag Walker, der Lady Melbourne gewidmet) und e 230 b. (Verlag

Thompson). — Nach Cramer's Magazin auch in Berlin erschienen.

4 Sonates pour le Clavecin ou Forte-piano avec accompagnement de Violon et Violoncello op. 15. Paris, chez Sieber. — Berlin, kgl. Bibl. 240.

Six Sonatas for the Harpsichord or Pianoforte with accompaniment for a German Flute or Violin. op. 16. — London, Brit. Mus.  $\frac{e 5 f}{3}$ . (Verlag Dale). —

Schwerin, Hofbibl. (Verlag Walker, gewidmet der Miss Greenlands). — Bibl. Einsiedeln (Verlag Sieber, Paris). — Nach Cramer's Mgz. auch in Berlin erschienen.

4 Sonatas for Harpsichord with accomp. for a German Flute or Violon. op. 18. — Berlin, kgl. Bibl. No. 242 (Verlag Hummel). — London, Brit. Museum  $\frac{g 272}{9}$  (Paris). — Schwerin, Hofbibl. (Verlag Vogler, London).

Three Sonatas for the Pf. or Harpsichord with accomp. for a Violon. op. 20. — London, Brit. Mus.  $\frac{1480 c}{2}$ . — London, Royal College No. 1433 (London by Goulding d'Almaine Potter and Comp.).

Four Sonatas originally composed as Quatuor, adapted for the Harpsichord or Pf. with a single accomp. for a Viol. by John Christian Luther. — London, Brit. Mus.  $\frac{h 60}{2}$ .

Sonata a Viol. solo col Basso (Cemb.). — Berlin, Joachimsthal'sches Gymnasium (Thourlemeier). Vielleicht Autograph.

6 Sonates pour le Pf. avec Violon. (Torricella-Vienne). — Biblioth. Wagener. (Quellenlex. Eitner).

7 Sonate per Cembalo e Viol. — Mailand, Conservat. (Quellenlex. Eitner). Neuausgaben.

6 Sonaten mit Flöte oder Viol. Leipzig, Verlag Hartknoch.

Rondo aus Violonsonate. Transc. by J. Rummel. — London, Brit. Mus. h 1482 b.

## Duette für 2 Violinen.

- Canzonets for 2 Violins. — London, Brit. Mus. 34074 No. 24 u. 25. Ms.  
Six Duets for 2 Violins. Verlag Longman. — London, Brit. Museum.  $\frac{g 421 c}{5}$ .

## Trios.

- 2 Trios. (Nachlaß - Verzeichnis Ph. E. Bach's). In Berlin verfaßt.  
Six Trios pour deux Violons et Alto Viola ou Basse obligé. op. 2. — London, Brit. Mus. h 2851 d. (Verlag Huberty) und 16155 Plut. CXXX.L.D. Ms. Part. (No. 2 op. II).  
Die Trios erschienen auch bei Walker, gewidmet der Prinzessin von Brunswick. — Dresden, kgl. Musiksamml. (Verlag Hummel).  
6 Trios à deux Violons et Basse par Bach, Abel, Kammel. Verlag Hummel. — Berlin, kgl. Hausbibl. Nr. 159 (ohne nähere Bezeichnung, wem die einzelnen Trios zuzuschreiben sind). — London, Brit. Mus. No. 420 e und 419 g. (Duplikat, Verlag Walker).  
3 Trios. — Berlin, kgl. Bibl. No. 156, 157, 158. Ms.  
Trio a Cembalo e Violino 1771. — Berlin, kgl. Bibl. No. 492. Ms.  
Quellenlex. Eitner nennt eine Anzahl Trios in Mailand, Karlsruhe, Wien (Musikfr.), Brüssel (Conserv.) ohne nähere Angabe.

## Quartette.

- Die ersten Quartette erschienen 1763 in der von Venier herausgegebenen Sammlung (Pohl, Mozart und Haydn in London, S. 89).  
Six Quatuors à une Flûte, Violon, Alto et Basse. op. 8. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 154 Ms. (Verlag Hummel, Amsterdam). — Berlin, kgl. Bibl. (Verlag Welker, London) No. 236 m. — Berlin, kgl. Bibl. (eine andere Ausgabe), dédiés à Sir William Joug, Bart., Governor of Dominico. — London, Brit. Mus.

$\frac{g 417 a}{2}$ . (à la Haye, mit der Opuszahl 9.

Gravé pour le comte d'Antoine Stechwey).  
Six Quatuors à une Flûte, Violon, Taille, Basse par Mr. Bach, Abel, Giardini. — Berlin, kgl. Hausbibl. 155. (No. 1, 3 und 5 von Bach; Verlag Hummel, Amsterdam). — London, Brit. Mus. No. 1. Plut. CXXVII 14337 Ms.

4 Quartette, deux pour 2 Flûtes, Alto e Violoncello et deux pour 2 Flûtes, Violon, Violoncello. Frankfurt a. M., Verlag Hauseisen. op. 18. — London, Brit.

Museum  $\frac{g 411 a}{1}$ .

Three favourite Quartetts. Der Königin von England gewidmet. — London, Brit. Museum g 117.

Arrangiert für Pf. und Viol. von Christ. Luther. — Berlin, Joachimthalsches Gymnasium.

Quartett für 2 Oboen, Viola, Violoncello. Für Fischer komponiert. (Grove, Diction).

## Quintette.

6 Quintette. op. 11. Viol. Flûte, Taille, Basse. — Darmstadt, Hofbibl. (Verlag Hummel, dédiées à son Altesse Electore Palatin. (Vergl. Quellenlex. Eitner).

Quintetto a Flauto traverso, Oboe, Violino, Viola, Violoncello. (C-dur). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 153. Ms.

Quintetto 2 Viol., Viola, Violoncello, Contrabasso. (B-dur). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 152. Ms.

Quintett for the Harpsichord, Flute, Hautbois, Tenor, Violoncello. Der Königin gewidmet. Arrangiert von Chr. Luther für Pianoforte mit Viol. (F-dur). — London, Brit. Mus. G 117—121.

## Sextette.

Sestetto a Cembalo o Pianoforte, Oboe, Violine, Violoncello, 2 Corni. op. III. Offenbach, Giov. André's Verlag. C-dur. — Berlin, Joachimthalsches Gymnasium.

## Märsche.

Marche ex es du Régiment le Prince de Ernst. — Schwerin, Hofbibl.

## Kirchenwerke.

Marche du Régiment de Braun. — Schwerin, Hofbibl.

Marche du Régiment de Wurmb. — Schwerin, Hofbibl. (Für 2 Ob., 2 Flauti trav., 2 Corni, Bassone e Cembalo).

2 Märsche des I. Garderegiments in Hannover. (2 Clarinetten in B, 2 Corni in Es, 2 Fagotte). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 386. Ms.

Neu instrumentiert von Th. Kewitsch und von S. M. Kaiser Wilhelm II. dem Hannover'schen Regimente als Präsentiermärsche wiederverliehen.

Due Marcia di Cavalleria e d'Infanteria le Prince Wallis de la Gran Bretagna d'un Regimento di Dragoni Cavallegiore(?). (2 Corni, 2 Fagotti, 2 Clarinetti). — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 382. Ms.

Due Marcia di Cavalleria e d'Infanteria della Maesta Regina della Gran Bretagna d'un Regimento di Dragoni Cavallegiore. Due Corni da Caccia Toni Dis, Due Clarinetti d'Amore. No. 1 zu Pferde, No. 2 zu Fuß. — Berlin, kgl. Hausbibl. No. 387. Ms.

Anm.: Die kgl. Hausbibl., Berlin, enthält noch mehrere Dragonermärsche in Manuskript No. 372, 378, 383, 384 ohne Angabe des Componisten, die vielleicht auch Christ. Bach zuzuschreiben sind.

2 Marcia for Harpsichord with Violin or Flute. — London, Brit. Mus.  $\frac{h 62}{16}$ .

## Nachtrag.

Musical Remains or the compositions of Handel, Bach, Abel, Giuliani, selected from original manuscripts never before published and new adapted for the Harp or Harpsichord with accomp. for the Flute or Violin. Respectfully dedicated to his Scholars by Edward Jones. Harpist to the Prince of Wales. Nr. 6 von Chr. Bach. (B-dur). — London, Brit. Mus. g 247.

Adagio aus der 1. Sonate für Viol. solo senza B., mit Fingersatz, Betonungszeichen, Metronom., comp. für Pft. Jac. Dont, Wiener Neustadt, Wedl. (Katal. Hofmeister 1874—79).

Te deum laudamus. Erwähnt im Briefe Chr. Bach's vom Juli 1759. Rochlitz nennt es eines der schönsten in Europa. — Einsiedeln. Ms. à 4 voci con strom. (Quellenlex. Eitner).

Salve regina. 2 Viol., 2 oblig. Viol., Corni, Violetta, Basso. — London, Brit. Mus. 29293 Autograph.

Magnificat: Two settings of the Hymne Magnificat, one for two choirs with instruments (1758) and the other for solo voices aud chorus with instruments (1760). Begleitung von No. 1: 2 Viol., Trombe, Viola, Contrabasso, Organo. Begleitung von No. 2: 2 Viol., 2 Ob., Trombe da caccia, Viola, Basso. — London, Royal College 1656. — Einsiedeln. (Quellenlex. Eitner).

Dies irae à 8 voci con orchestra. 2 Viol., Viola, 2 Ob., 2 Corni da caccia, Bassi. 2 Chöre à 4 Stimmen. — Bologna, Liceo mus. Part. ms. di carte 24. — Dresden, kgl. Musiksamml. — Eitner's Bibl. (Quellenlex. Eitner).

Dixit Dominus, salmo in Re maggiore à 4 voci con instrumenti. 2 Viol., Viola, 2 Cor., 2 Ob., Organo, Contrabasso. — Bologna, Liceo mus. 33. (Part. ms.) — Einsiedeln. (Quellenlex. Eitner).

Motette: Si nocte tenebrosa mit Streichquartett, Oboen, Hörner. Für Anton Raaf kompon. — Berlin, kgl. Bibl. 127 Ms. — London, Brit. Mus. 14 183. Plut. CXXXVI c. Ms.

Motette: Attendite mortales mit Streichquartett, Oboen, Hörnern, Trompeten, Pauken. Für Raaf komp. — Berlin, kgl. Bibl. No. 127. Ms.

Motette: Laudate pueri für Sopr. und Tenor mit Orchester. — Berlin, kgl. Bibl. ms. 386. Part. — Darmstadt, Hofbibl. — Einsiedeln. (Quellenlex. Eitner).

Gloria, G-dur, 4 stimmig. 2 Viol., 2 Ob., 2 Cor., Viola, Baß. — Berlin, kgl. Bibl. Part. ms. No. 385. — Königsberg, Universitätsbibl. — Darmstadt, Hofbibl. — Einsiedeln. (Quellenlex. Eitner).

Wie es aus dem Briefwechsel mit Martini ersichtlich ist, hat Bach außerdem in Italien komponiert:

2 Messen, Vesper, ein Officio da morte, ein Paternoster.

Im Kloster Einsiedeln liegen nach Eitner's Quellenlex. noch folgende Kirchen-Kompositionen:

Requiem à 8 voci con più strom. Part. und Stimmb. — Miserere à 4 voci con strom. Part und Stimmb. — Kyrie in D. — Credo in C. — 3 Lezioni e Responsori con più stromenti. — Beatus vir in F. — Confitebor in Es. — Lauda Sion. — Tantum ergo à Sopr. con strom. — Domine adiuuandum.

Anm.: Die Handschriften rühren zum Teil aus Mailand her.

#### Theorie.

Méthode ou Recueil de Connaissances élémentaires pour le Forte-piano ou

Clavecin. Œuvre mêlé de théorie et de pratique. Divisé en deux parties, composé pour le conservatoire de Naples par J. C. Bach et F. P. Ricci. Paris. — Berlin, kgl. Bibl. No. 250.

#### Portraits.

Portrait, in Miniatur von E. H. Abel, in goldenem Rahmen unter Glas. (Ph. E. Bach's Nachlaß-Verzeichnis).

Ein Portrait, in London gemalt, im Besitze Martini's. (Aus dem Briefwechsel zwischen Bach und Martini ersichtlich). Stich. (Schrödter pinx). Breitkopf und Härtel.

Medaillonbild an einer Ehrensäule (Bartolozzi sculps. A Carlin pinx.) s. Gerber, Neues Lex. IV. S. 673.

Büste im Besitze J. Chr. Fr. Bach's in Bückeburg. (Gerber, altes Lexikon, Anhang S. 68).

## J. P. E. Hartmann

von

### Angul Hammerich.

(Kopenhagen)

Aus dem Dänischen übersetzt

von

L. Freifrau von Liliencron<sup>1)</sup>.

#### I.

J. P. E. Hartmann gehört einem alten Musiker-Geschlecht an, das bereits in der fünften Generation in Dänemark gewirkt und in jeder Generation wenigstens einen Musiker gezählt hat. Aus andern Landen kennt man solche alte Geschlechter, die zu Zeiten ganze Dynastien von Tonkünstlern hervorbrachten, so in Deutschland die Familie Bach, in Frankreich Couperin, in Italien Scarlatti u. s. w.

Der Stammvater des Hartmann'schen Geschlechts, Johann Ernst Hartmann, ist aus Deutschland in Dänemark eingewandert. Der deutsche Lexikograph Gerber läßt ihn im Jahre 1768 in Kopenhagen ankommen und zwar mit der Plöen'schen Hofkapelle, die damals in Kopenhagen engagiert sein soll. Da aber dies Engagement schon 1761 stattfand, beruht die Angabe des oben genannten Jahres möglicher Weise auf einer Ungenauigkeit. Soviel ist indes sicher, daß Johann Ernst Hartmann 1768 in der Kgl. Kapelle in Kopenhagen angestellt wurde als »Hofviolon« und Konzertmeister mit einem Gehalt von 500 Rth. Er bekleidete dieses Amt bis zu seinem Tode 1793.

Als er nach Kopenhagen kam, war er bereits ein gereifter Künstler (geboren 1726 in Groß-Glogau in Schlesien), der sich als hervorragender Violinist einen Namen erworben hatte, teils im Dienste des Fürstbischofs von Breslau, teils an dem Rudolstädter Hof und zuletzt in Ploen. In Kopenhagen that er sich bald hervor, nicht nur als Solist und Geigenlehrer — der ausgezeichnete dänische Violinist P. M. Lem war sein Schüler —, sondern auch als Dirigent bei den zahlreichen Liebhaber-Konzerten, die damals sehr in Blüte standen, und endlich auch als Komponist. Sein Opus I, sechs Sonaten für 2 Geigen mit Baß, befindet sich als Manuskript in der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen. Außerdem komponierte er verschiedene Solo-Sachen für Geige und eine ganze Reihe

1) Nach »Nordisk Tidsskrift«, Stockholm 1900, Heft 8.